This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1964

23 . K . 22 -

JOHANN JOSEF FUX,

HOFCOMPOSITOR UND HOFKAPELLMEISTER

DER KAISER

LEOPOLD I., JOSEF I. UND KARL VI.

VON 1698 BIS 1740.

NACH URKUNDLICHEN FORSCHUNGEN

VON

DR. LUDWIG RITTER VON KÖCHEL.

MIT EINEM BILDNISSE UND ZWEI FACSIMILE.

MIT UNTERSTÜTZUNG DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

WIEN.

ALFRED HÖLDER (BECK'SCHE UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG).

1872.

Verlag von **Alfred Hölder** (Beck'sche Universitäts-Buchhandlung) **Wien**, Rothenthurmstrasse 15.

Von demselben Verfasser erschienen bereits früher:

Drei und achtzig

neu aufgefundene

Original-Briefe

Ludwig van Beethoven's

an den

Erzherzog Rudolph,

Cardinal-Erzbischof von Olmütz, kais: H.

Preis 1 fl. 10 kr.

Die

Kaiserliche Hof-Musikkapelle

in Wien.

Von 1543—1867.

Nach urkundlichen Forschungen.

Preis 2 fl.

Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

Johann Josef Fux.

JOHANN JOSEF FUX.

Nach dem Ölgemälde im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Zeichnung von Ludwig Mayer.

ten Opern und Oratorien, wie der Kirchenmusik aus jener Periode gekommen, welche 1826 bis 1829 aus dem Archive der Hofkapelle auf Veranlassung des Hofbibliothekpräfecten Grafen Moriz Dietrichstein übertragen worden[1]. Dadurch wurde zugleich der Grund zu dem thematischen Verzeichnisse von mehr als 400 Werken unseres Fux[2] gelegt, wozu aber ausserdem die Archive des Wiener Musikvereins, der Stifte Schotten in Wien, Göttweig in Unterösterreich und Kremsmünster in Oberösterreich, dann der Kirche St. Peter in Wien sowie des Domes in Salzburg, ferner der kön. Bibliotheken in Dresden und Berlin bedeutende Beiträge lieferten.

Aus J. Mattheson's Musica critica wurden die Briefe des Fux über Solmisation und die Entgegnungen Mattheson's, da jenes Werk seltener geworden ist, gleicherweise die Widmungen der Missa canonica und des Concentus musico-instrumentalis von Fux in der Beilage III abgedruckt.

Nicht unberücksichtigt blieben begreiflich die Urtheile von Zeitgenossen über Fux, die in Mattheson's Ehrenpforte, in Quantz' Lebensbeschreibung u. a. niedergelegt sind. In den Briefen des Apostolo Zeno und Metastasio wird wohl ihrer eigenen Textbücher zu den Opern, aber nur im Vorübergehen der Musik dazu und ihrer Compositoren erwähnt: der Name Fux erscheint nie darin, wiewohl dieselben Briefe zur Characterisierung Kaiser Karl VI. manches Brauchbare darbiethen.

Zu einem näheren anschaulichen Bilde des Hof- und Stadtlebens in Wien aus jener Zeit mit besonderen Daten, worin des Hofkapellmeisters Fux ausdrücklich erwähnt wird, diente das „Wiener Diarium", die früheste politische Wiener Zeitung, welche von der Ghelenischen Buchdruckerei im Jahre 1703 be-

[1] J. F. Mosel, Gesch. der k. k. Hofbibl. in Wien. p. 260 und 271.
[2] Beil. X dieses Werkes.

gründet und von den Erben des Begründers anderthalb Jahrhunderte fortgesetzt wurde[1]. Die Feste bei Hofe sowie die kirchlichen Vorgänge wobei der Hof erschien, die geistlichen Oratorien, die theatralischen Aufführungen, die Jagden und sonstigen Belustigungen sind mit ziemlicher Genauigkeit darin verzeichnet.

Unter den im ganzen spärlichen gedruckten Quellen der Periode Kaiser Leopold I. ist Joh. Joachim Müller's Staats-Cabinet mit seinen Bemerkungen gelegentlich eines Aufenthaltes in Wien im Jahre 1660 zu erwähnen; bedeutenderes, besonders mit Rücksicht auf Musik enthält Rink's Geschichte des Kaisers Leopold I. (1714); für eine spätere Periode des Wiener Stadt- und Hoflebens geben die Lettres et mémoires du Baron Pöllnitz manche bezeichnende Daten, da derselbe 1719 und 1729 längere Zeit in den höheren und mittleren Kreisen der Wiener Gesellschaft als ein feiner leidenschaftsloser Beobachter sich bewegte.

Daran schliessen sich Joh. Georg Keyssler's Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn[2], welcher im Jahre 1730 durch vier Monate in Wien sich aufhielt, und vieles fleissig notierte.

Was noch sonst von untergeordneteren gedruckten und ungedruckten Behelfen für diese Zeitperiode aufzutreiben war, wurde begreiflich nirgends vernachlässigt, wenn auch die Ausbeute oft nur äusserst kärglich ausfiel.

[1] Ein completes Exemplar davon, das jetzt sehr selten vorkommt, ist in der Bibliothek der Gemeinde Wiens.

[2] Sie erschienen, zwei grosse Quartbände, in drei Ausgaben: I. Ausg. 1740–41; II. Ausg. 1751; III. Ausg. 1776. — Den Aufenthalt in Wien schildert Keyssler im zweiten Bande pag. 1213—1266. — Die Notiz über die Musik daselbst (p. 1233) ist dürftig, und kein Name der damaligen Koryphäen dieser Kunst wird dabei erwähnt.

Meines wärmsten unvergänglichen Dankes mögen hier alle versichert sein, welche zu dem Zustandekommen dieses Werkes hilfreiche Hand bothen: sämmtliche Vorstände an den erwähnten Archiven und Bibliotheken in Wien, Göttweig, Kremsmünster, Salzburg, Dresden und Berlin, ganz besonders aber die Custoden und Archivare an der k. k. Hofbibliothek und dem k. k. Oberst-hofmeister-Amte in Wien, dann Josef Laimegger am k. k. Landesgerichte daselbst sowie Karl Ludwig Seydler Domorganist in Gratz, welche niemals ermüdeten, meinen oft wiederholten Anfragen die bereitwilligste Folge zu geben. Wäre es doch geradezu unmöglich gewesen, ohne ihren freundlichen Beistand zu irgend einem nennenswerthen Resultate zu gelangen.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

I. Johann Josef Fux: Heimatland — Geburtsort — Stammbaum — Lehrjahre — Vermählung — Organist bei den Schotten (1660 bis 1697) 1

II. Wien und seine musicalischen Zustände unter Kaiser Leopold I. (1660—1705) 12

III. Fux wird kais. Hofcompositor (1698). — Seine Instrumental-Compositionen 47

IV. Fux unter Kaiser Josef I. (1705—1711) — Die Compositoren C. Aug. Badia — Marc Antonio und Giovanni Bononcini — Francesco Tosi 62

V. Fux, Kapellmeister am Dome zu St. Stephan in Wien (1705—1715) — Reformierung der Hofkapelle — Fux wird Vice-Hofkapellmeister des Kaisers und Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalia (1713—1718) — Die Compositoren Marc Antonio Ziani und Antonio Lotti 71

VI. Kaiser Karl VI. und sein Hof (1712—1740) — Fux wird kaiserlicher Hofkapellmeister (1715) — Seine musicalische Thätigkeit (1714—1716) — Darstellung seiner Oper Angelica (1716) — Antonio Caldara, Vice-Hofkapellmeister (1716—1736) — Die Hofcompositoren Francesco Conti (1713—1732) — Giuseppe Porsile (1720—1736) 80

VII. Chronik (1717—1718) — Fehde mit J. Mattheson wegen der Solmisation und Kirchentöne (1717—1718) — Die Operndichter Apostolo Zeno (1718—1731) und Pietro Pariati (1713—1733) . 97

VIII. Fux' Kirchenmusik 117

IX. Chronik (1719—1721) — Abfertigung für die eventuelle Witwe — Seine Oper Costanza e Fortezza in Prag (1723) — Caldara's Oper Euristeo (1724) 144

X. Der Gradus ad Parnassum (1725) 153

XI. Conflict mit Principe Pio — Die Cäcilien-Congregation — Chronik (1725—1728) — Faustina in Wien 165

XII. Die Oratorien von Fux (1714—1728) — Chronik (1729, 1730) — Die Oper Elisa — Die Operndichter P. Metastasio (1730—1740) und Claudio Pasquini (1733—1742) 174

Seite

XIII. Die Opern von Fux (1702—1731) — Chronik (1731—1733) — Gnadengabe für den Neffen Matthäus 191

XIV. Die kaiserliche Hofkapelle unter ihrem Kapellmeister Fux (1715—1740) 215

XV. Schüler des Fux — Porträte — Wohnungen — Krankheit und Tod — Seine Verhältnisse zu zeitgenössischen Componisten — Anhang — [Register] 259

Beilagen.

Beilage I. Urkunden: Familien- und Vermögensverhältnisse des J. J. Fux (n. 1—24) 285

Beilage II. Urkunden: Anstellungen — Beförderungen — Beschwerden des J. J. Fux — Reorganisierung der Hofkapelle (n. 1—34) . 297

Beilage III. J. Mattheson: Solmisationsstreit mit Fux — Beschuldigung des Francesco Conti (n. 1—11) 326

Beilage IV. Zum Gradus ad Parnassum — Dédicationen (n. 1—6) . 349

Beilage V. Stände der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1680 bis 1740 (n. 1—390). [Mit Register.] 357

Beilage VI. Urkunden: Fux, Gutachten über Hofmusiker von 1715 bis 1740 (n. 1—260). [Mit Register.] 376

Beilage VII. Compositionen Kaiser Ferdinand III., Kaiser Leopold I. und J. J. Fux (n. 1—3) 457

Beilage VIII. Verzeichniss der Opern, Serenaden, Feste teatrali und Oratorien, welche am kaiserlichen Hofe in Wien von 1631 bis 1740 gegeben wurden (n. 1—791). [Mit Register.] 483

Beilage IX. Kirchentexte (n. 1—20) 573

Beilage X. Thematisches Verzeichniss der Compositionen von J. J. Fux (n. 1—405). [Mit Register.] (Nach Seite 584 beginnt eine neue Paginierung.) 1

Johann Josef Fux.

1660 — 1741.

I.

Johann Josef Fux: Heimatland — Geburtsort — Stammbaum — Lehrjahre — Vermählung — Organist bei den Schotten (1660—1697).

Von dem weithin gesehenen Schöckelberge im Gratzerkreise Steiermarks senkt sich gegen Süden durch mehrere Meilen ein anmuthiges Hügelland ab, westlich von der Mur, östlich von der Raab begleitet. Wälder, Fluren und Wiesen lösen sich ab, es gedeiht dort der Mays, das Obst und der Wein in den nach Süden offenen Lagen. Auf einem dieser Hügel, etwa drei Meilen östlich von Gratz, liegt Hirtenfeld, nach alter Landesart Gegend (anderwärts auch Weiler) genannt, das ist ein Complex von Häusern und Feldern, welche einen Bestandtheil einer Ortsgemeinde ausmachen. In Hirtenfeld steht noch das Haus Nr. 50, wo **Johann Josef Fux** geboren ward. Unter Obstbäumen und Wirthschaftsgebäuden versteckt, war es zu jener Zeit aus Holz gezimmert, mit einem einzigen Wohnzimmer versehen, während es in neuerer Zeit in ein stattliches gemauertes Erdgeschoss umgewandelt wurde und bis 1868 den Bauer Josef Hartner, Vorstand der Gemeinde Langegg[1] beherbergte, von welcher die Gegend Hirtenfeld ein Theil ist.

Unbestritten ist jetzt Hirtenfeld der früher ganz unbekannte Geburtsort unseres J. J. Fux. In der Widmung seines Gradus ad Parnassum (1725) hatte er seinem Namen „Styrus“ — aus Steiermark — aber ohne Angabe seines Geburtsortes beigesetzt. Ganz bestimmt spricht sich aber die Trauungsmatrikel des Domes von St. Stephan in Wien aus[2], wo er „zu Hürtenfeldt in Steuermarkh“ gebürtig angegeben wird. Ausserdem vermacht J. J. Fux in seinem Testamente[3] im Falle einer Substitution ein Legat demjenigen Bruder des eingesetzten Legatars, welcher „alsdann im rechtsamben Besitz des Fuxischen Hauses zu Hürtenfeld in Steyer

[1] † 4. Dec. 1868. [2] Beil. I. 1. [3] Beil. I. 10.

Markh in St. Mareiner Pfar gelegen, sein würde". Auch der noch (1870) lebende neunzigjährige Greis Johann Fux (Stammb. 24), ein wohlhabender Bauer in Obergoggitsch, erinnert sich wohl, dass er vor 60 Jahren aus dem erwähnten Hause seines Vaters Jacob Fux (Stammb. 14) weggezogen sei.

Nicht so klar konnte das Geburtsjahr unseres J. J. Fux ausgemittelt werden. Denn in der Wiener Todtenmatrikel vom 14. Februar 1741 wird Fux 81 Jahre alt[1] angeführt, er müsste demnach um 1660 geboren worden sein, da erstens zu jener Zeit „81 Jahre alt" bedeuten konnte, er habe das 81ste Jahr angetreten — oder auch er habe dasselbe vollendet; ferner aber aus dem Grunde, dass die Altersangaben dazumal, wie ich mich mehrfach zu überzeugen Gelegenheit hatte, wenig verlässlich sind. Also um 1660 war Johann Josef Fux geboren. Leider konnten auch die Pfarrbücher in St. Marein bei Pickelbach keinen Aufschluss geben, da sie im Jahre 1662 ohne Ausnahme bei einer Feuersbrunst verbrannt wurden, und die neuen mit dem Jahre 1663 anfangen. Ueber Feststellung des Geburtstages und Jahres ist also für jetzt nichts zu erwarten. — Erfreulicher war es, dass durch die neuen Matrikelbücher in Verbindung mit dem öfter erwähnten Testamente möglich geworden war, die Abstammung und Verwandtschaft des J. J. Fux durchaus sicher aufzustellen. Dies gelang, ungeachtet der Name Fux mehreren unter einander nicht verwandten Familien in jener Gegend zukommt, in folgender Weise. Im Testamente nennt Joh. Jos. Fux die Eva Maria, den Sebastian und Matthäus Kinder seines (1731) bereits verstorbenen Bruders Peter Fux. Nun wiesen die Pfarrbücher nicht nur einen im Jahre 1724 verstorbenen Peter Fux, Bauer von Hirtenfeld und dessen eben erwähnte 3 Kinder (nebst anderen 9 Sprösslingen) nach, sondern in der Trauungs-Matrikel vom 6. Februar 1695 wird auch derselbe Peter Fux „Andreae Fux et Ursulae conjugis filius" in Hirtenfeld genannt. Damit waren auch die Aeltern unseres Johann Josef Fux aufgeklärt, während noch überdies in dem Todtenprotokoll vom 16. Februar 1691 „Ursula Fux von Hirtenfeld, bei 50 Jahre alt, und am

[1] Beil. I. 6—9.

Familie Fux

1. An
geb. un
3. M
verm.
gest. 16
bei 5

2. Johann Josef, geb. um 1660, gest. 13. Febr. 1741 (kinderlos); verm. mit ClaraJuliana Schnizzenbaum 5. Juni 1696, gest. 8. Juni 1781.

3. K
geb.
gest.?
1751)

5. Maria, geb. 18. Novemb. 1696, gest. 6. April 1773.

6. Sebastian, geb. 29. Decemb. 1697, gest. 10. Mai 1759; verm. *a)* mit Barbara Pamer, *b)* mit Theresia Pacher.

7. Georg, geb. und gest. 1700.

8. Elisabeth, geb. 29. August 1701, gest. 3. Mai 1775, verm. Puchmüller.

9. Johann, geb. und gest. 1704.

10. Katharina, geb. 31. August 1705, gest. 22. Nov. 1785, verm. Leopold.

17. Maria, geb. 29. April 1739, gest.? verm. Nöst.

18. Sebastian, geb. 9. Jänner 1741, gest. 4. Juli 1788.

19. Peter, geb. 28. Jänner 1744, gest. 24. Sept. 1753.

20. Andreas, geb. 12. Octob. 1748, gest. nach 1774.

21. Gottfried, geb. 8. Novemb. 1751, gest. 8. Sept. 1753.

22. Johann, geb. 16. October 1753, gest. 29. März 1756.

23. F
geb.
gest.

Zu Seite

...in Hirtenfeld.

...eas Fux,
...1610, gest.
...1708;
...Ursula,
Febr. 1691,
...ahre alt.

...harina,
... October
...
...14. Aug.
...70 J.
...

4. Peter,
geb. 7. Juni 1672,
gest. 20. Februar
1724; verm. mit
Katharina Stein-
khleibl (6. Febr.
1695).

11. Magdalena,
geb. 22. August
1707,
gest. nach 1774,
verm. Wolf.

12. Josef,
geb. 1711,
gest. 1775.

13. Mar. Anna,
geb. 19. April
1713,
gest. nach 1774,
verm. Greiml.

14. Jakob,
geb. 21. Juli 1715,
gest. 7. December
1797; verm. *a)* mit
Maria, verw. Nöst,
gest. 29. Juni 1775,
kinderlos; *b)* mit
Mar. Griesl 28. Aug.
1775, gest. 1836,
verm. als Witwe
1799 mit J. Hartner.

15. Barbara,
geb. 1717,
gest. 1718.

16. Matthäus,
geb. 16. Septemb.
1719,
gest. nach 1749,
vor 1771.

...beth,
...vemb.
...5.
...1774.

24. Johann,
geb. 25. Decemb.
1776,
lebte Dec. 1870
(kinderlos).

25. Maria,
geb. 8. Jänner
1778,
gest. 1859, verm.
Silberstein.

26. Constantia,
geb. 18. Decemb.
1779,
gest. 24. August
1795.

27. Theresia,
geb. 10. April
1781,
gest. vor 1788.

28. Stephan,
geb. 24. Decemb.
1782,
gest 23. Jänner
1783.

29. Theresia,
geb. 10. Juni
1788,
gest. vor 1866.

3. März 1708 Andre Fux von Hirtenfeld „seines Alters bei etlich 90 Jahr alt“ begraben vorkommt.

Der Stammbaum der Familie Fux mit seinen 29 Familiengliedern beruht nun vollständig auf den Pfarrbüchern von St. Marein und fand noch später im Jahre 1773 in dem Testamente der Eva Maria Fux (Stammb. 5) und der Quittung der von derselben bedachten Verwandten seine volle Bestätigung [1].

Nach diesem Stammbaume hatte Johann Josef Fux zwei Geschwister, Katharina (Stammb. 3) und Peter (Stammb. 4), welcher letzte 12 Nachkommen (Stammb. 5—16) hatte, von denen Sebastian (Stammb. 6) und Jacob (Stammb. 14) das Geschlecht noch um eine Generation fortsetzten. Von dieser Generation sind die 7 Kinder Sebastians (Stammb. 17—23) längst gestorben; von den 6 Kindern Jacobs (Stammb. 24—29) lebt nur noch der erwähnte Greis Johann Fux (Stammb. 24) in Obergoggitsch, mit welchem, da er kinderlos ist, die ganze Familie des Johann Josef Fux erloschen sein wird. — Auffallend ist schon beim ersten Anblicke die lange mittlere Lebensdauer in der Familie Fux, da sie von 1610 bis 1866 also in 256 Jahren nur 4 Generationen entwickelte, wodurch 64 Jahre auf eine derselben kommen: es wiederholt sich auch die Lebensdauer von 80, 90 und mehr Jahren bei einzelnen Individuen mehrmals.

Der Biograph ist genöthigt zu einem ihm peinlichen Geständnisse zu schreiten, und doch darf er damit nicht zurückhalten. Ungeachtet vielfacher und angestrengter Bemühungen ist es durchaus nicht gelungen, Aufklärungen zu erhalten über die ganze Periode des Lebens unseres Fux von seiner Geburt bis zum 36. Jahre seines Lebens (1696), wo der Bauernjunge aus Steiermark plötzlich auftaucht in Wien als ein fertiger Mann, ausgerüstet mit tüchtigen musicalischen und anderen Kenntnissen, als Organist des Stiftes zu den Schotten, der die Tochter eines Regierungssecretärs heuratet und seinen Ruf als Musiker bereits so begründet hatte, dass 2 Jahre später Kaiser Leopold I. ihn proprio motu zum Hofcompositor ernannte. Ueber alle so wichtigen Fragen in der Lebensgeschichte eines bedeutenden Künstlers: wann brach sein Talent zuerst hervor? wie bildete er es aus?

[1] Beil. I. 14—18.

wer verschaffte ihm die Mittel dazu? wer waren seine Lehrer? wie waren seine ersten Versuche in seiner Kunst geartet? — und dann noch speciell bei Fux: wann und wie kam er nach Wien und machte sich da bekannt? — über alle diese Fragen nur verlegen und mit beredtem Schweigen die Achsel zucken zu müssen ohne den Gleichmuth zu verlieren, dazu gehört einige Selbstverläugnung, besonders, wenn es gelungen ist, andere ganz verhüllte Parthien aufzuhellen. Möge es dem wohlwollenden Leser gefallen, wenigstens mit seinem Blicke zu folgen, wie der Biograph über jene dunkle Kluft auf der schwanken Brücke von Vermuthungen sich hinüber zu helfen bemüht war, und hie und da auf Thatsächliches gestützt wenigstens bis zu einiger vermittelnder Wahrscheinlichkeit zu gelangen, die freilich keinen Anspruch auf Gewissheit machen kann, aber doch das Trostlose einer so bedeutenden Lücke zu vermindern geeignet sein dürfte.

Die Vorfahren und Seitenverwandten unseres Johann Josef Fux gehörten der Geburt nach sämmtlich dem Bauernstande an und blieben auch darin mit Ausnahme des Kapellmeisters und seiner zwei Bruderskinder Eva Maria und Matthäus, die er nach Wien kommen und denen er eine bessere Erziehung angedeihen liess. Der Vater des Kapellmeisters, Andreas Fux, hatte erst in späteren Jahren geheuratet und mochte bei der Geburt seines Sohnes Johann Josef (1660) 50 Jahre alt gewesen sein, während die Mutter Ursula kaum das 20ste Jahr erreicht haben konnte[1]. Welche Bildung die Kinder in Hirtenfeld erhalten haben konnten, das mehr als eine Wegstunde von der nächsten Pfarrschule in St. Marein entfernt war, lässt sich aus den Leistungen der übrigen Verwandten entnehmen, welche noch 100 Jahre später (1773) wie bereits erwähnt, ihren Namen unter eine Quittung zu fertigen nicht vermochten[2]. Wenn die Dinge ihren gewöhnlichen Verlauf nahmen, so musste der ältere Bauerssohn Johann Josef wieder Bauer werden und seiner Zeit die kleine Wirthschaft in Hirtenfeld übernehmen. Das geschah aber nicht, da sein jüngerer Bruder Peter succedierte; es musste daher ein bestimmender ausserordentlicher Umstand eingetreten sein,

[1] Vergl. Stammbaum. [2] Beil. I. 17.

der die gewöhnliche Nachfolge gestört haben mochte. Diese störende Ursache dürfte am natürlichsten in dem frühzeitig hervortretenden bedeutenden Talente des ältesten Sohnes Johann Josef zur Musik zu suchen sein, welcher zu der Beschäftigung des Ackermannes sich nicht verstehen wollte und alles von sich wies, was nicht auf Befriedigung der Forderungen seines Kunstdranges hinzielte. Mit dieser Annahme steht wenigstens das im Einklange was Fux in seinem Gradus ad parnassum (pag. 43) auf die Frage des Lehrers, ob sein Schüler auch wahren Beruf zur Musik in sich fühle, diesen antworten lässt. Er sagt: „Zur Zeit, als ich noch nicht im vollen Gebrauche meiner Vernunft war, wurde ich durch die Heftigkeit ich weiss nicht welchen Triebes hingerissen, es richtete sich all mein Sinnen und Trachten auf die Musik, und auch jetzt bin ich von einer beinahe wunderbaren Begierde sie zu erlernen durchglüht und wie willenlos dahin gedrängt; Tag und Nacht scheinen meine Ohren von süssen Klängen umtönt zu werden, so dass ich an der Wahrheit meines Berufes durchaus keinen Grund zu zweifeln habe". Und wenn später der Meister versichert, „es freue ihn ungemein, einen Schüler nach seinem Sinne gefunden zu haben" — kann man da nicht mit Grund annehmen, dass Fux in den lebenswarmen Aeusserungen des Schülers — die wirklichen Empfindungen seiner eigenen Jugend zum Ausdruck gebracht habe? Vielfache Erfahrungen bezeugen es, dass der unwiderstehlich treibenden Jugendkraft eines grossen Talentes auch die entgegenstehenden widrigen Verhältnisse weichen müssen; das Talent bricht sich Bahn und arbeitet sich empor. Dass Fux seinen unbezwingbaren Lerntrieb weder für Musik noch andere Fächer des Wissens in Hirtenfeld oder St. Marein befriedigen konnte, ist einleuchtend, es ist aber auch keine Schule weder in der ganzen Obersteiermark in einem Kloster wie zum Beispiel Reun, oder auch in Gratz bekannt, wo ein Musiktalent sich hätte bilden können. Dlabač[1] hatte zwar die öfter nachgeschriebene Fabel in Umlauf gesetzt, Johann Josef Fux sei in Böhmen gebildet worden und habe die besten Kapellen in Deutschland, Italien und Frankreich besucht", allein das ist eine durch gar nichts

[1] Histor. Künstlerlexicon für Böhmen. I. p. 436.

begründete Unterstellung, die jede Kraft durch die Betrachtung verliert, dass zu jener Zeit gar kein bedeutender Musiklehrer in Prag lebte, und ausserdem gibt Dlabač eine Probe seiner Glaubwürdigkeit durch die an einem anderen Orte [1] keck hingestellte Behauptung, „die Musik“ (der 1723 in Prag aufgeführten Oper Costanza e Fortezza) „sei von dem berühmten Kapellmeister Fux, der eben ein Böhme (!!) war und zuvor mehr als 20 Jahre (!!) in Prag lebte“; während in Wirklichkeit der Steiermärker Fux 27 Jahre (und gewiss viel länger) vor 1723 von Wien sich nicht entfernte. — Unter den Verhältnissen jener Zeit war für Fux keine Stadt, wo er alles finden konnte, was er zur Befriedigung seines Bildungstriebes benöthigte, als die Residenzstadt Wien. Dort war ein Kaiser (Leopold I.), der die Musik leidenschaftlich liebte und fürstlich beförderte, ein Orchester, welches das Staunen Europa's erregte, und Kapellmeister, welche zugleich als Lehrer des verdientesten Rufes genossen! Ungeachtet es den Forschungen nicht gelingen wollte, einen weltlichen oder geistlichen Gönner nennen zu können, welcher auf das Talent des jungen Menschen aufmerksam geworden denselben nach Wien gebracht haben konnte, so bedarf es eines solchen Deus ex machina nicht; es genügt, dass der Ruf der Musik von Wien, der weit über die Grenzen des Reiches sich verbreitet hatte, auch in die viel näheren Gebirge Obersteiermarks gedrungen war, und die Verbindung eines kleinen Schulmeisters mit irgend einer, wenn auch obscuren Persönlichkeit in Wien konnte hinreichen, dass der Musenjüngling den Wanderstab ergriff — und, wie viele andere vor ihm und nach ihm — ohne besondere Unterstützung getrost dem Eldorado seiner Wünsche zusteuerte.

Eine Bestätigung der Annahme, dass Fux nirgend anders als in Wien seine Kunstbildung erhalten habe, finde ich in einer Stelle der Dedication des Gradus ad Parnassum. Darin sagt Fux dem Kaiser Karl VI.: „Hoc opusculum [Gradus ad parnassum] ... Tuum est origine, quia Inclytorum Antecessorum Tuorum sub Auspiciis Musica mea initium sumpsit et incrementum traxit“. Sollte der Sinn dieser Worte nicht dahin gehen: „Dieses Werk

[1] Abh. der kön. böhm. Ges. der Wissenschaften. 4. Prag 1798. Bd. 3 p. 132.

ist das Deinige, dem Ursprunge nach, weil durch die Unterstützung Deiner erlauchten Vorfahren (Kaiser Leopold I. und Kaiser Josef I.) meine Kunstkenntniss in der Musik ihren Anfang genommen, und ihr Emporkommen erhalten hat", — und ohne diese allgemein gehaltene Fassung etwas anderes bedeuten, als: ich habe meinen ersten Kunstunterricht auf Kosten des Kaisers Leopold erhalten? Dies konnte entweder in früher Jugend als Cantoreisinger oder in reiferem Alter als Hofscholar — vielleicht sogar beides — stattgehabt haben. Der Bedarf an musicalischen Kräften war in den Jahren 1670 — 1680 nicht gering; man brauchte, um die Zahl von 12—16 Kapellsängerknaben voll zu haben wegen des frühen Mutierens der Knabenstimme einen bedeutenden jährlichen Ersatz und gute jugendliche Stimmen waren gewiss wie noch heute immer willkommen. Damit war auch nach dem Mutieren die Fortsetzung der wissenschaftlichen Studien, und bei hervorragenden allgemeinen musicalischen Anlagen, die Aufnahme zum Hofscholar gewiss nicht mit grossen Schwierigkeiten verbunden. Aus der 1698 erfolgten Berufung zum Hofcompositor durch Kaiser Leopold I. muss geschlossen werden, dass Fux gerade durch die Entwicklung seines Talentes in der Composition excelliert habe, und durch die früher gewährte Unterstützung dem Kaiser bekannt geworden sei. Wenn gefragt wird, bei welchem Meister der junge Fux seinen Unterricht in der Composition erhalten haben dürfte, mag zuvörderst die Strenge des Stiles in seinen Compositionen und die Forderungen die er in seinem Gradus an den Componisten stellt, auf einen deutschen Meister hindeuten. In dem eben erwähnten Zeitraume der wahrscheinlichen Lehrjahre unseres Fux hatten von den bei Hofe angestellten Kapellmeistern und Vicekapellmeistern Antonio Draghi (1674 bis 1700), Antonio Bertali († 1669) und Marcus Ebner, Organist (1657—1680) keine Hofscholaren; es bleiben daher nur Felice Sances (1654—1678) und Joh. Heinrich Schmelzer (1660—1679), welche Scholaren in der Composition bildeten. Joh. Heinrich Schmelzer stand bei den Kaisern Ferdinand III. und Leopold I. in hohen Ehren [1], sowohl wegen seines

[1] In seinem bedeutenden Nachlasse (im Wr. Landesgerichtsarchive) werden 21 Gnadenpfennige und Ketten von verschiedenen Kaisern und fürstlichen Personen demselben ertheilt, aufgeführt.

Violinspieles, als auch wegen seiner Compositionen, obschon die grösste Zahl seiner noch vorhandenen Werke Balletmusik enthalten. Sein Ruf war aber so verbreitet, dass man ihm aus allen Gegenden Schüler zuschickte, worunter Abbé Stadler (in einer hdschr. Geschichte der Musik) besonders Christian Heinrich Aschenbrenner anführt. Dass Fux mit der Familie Schmelzer noch später in Verbindung stand, davon gibt die Trauungsmatrikel von 1696[1] einen sicheren Anhaltspunkt, indem unter den Zeugen bei der Vermählung des Johann Josef Fux „Andreas Anton Schmelzer, Röm. Kays. Kammermusicus" der Sohn des 1680 verstorbenen Kapellmeisters Johann Heinrich Schmelzer in erster Reihe figuriert. Da man die Trauungszeugen zu jeder Zeit aus dem Kreise der nächsten Freunde zu wählen pflegte, so scheint die Annahme nicht unbegründet, dass das Freundschaftsverhältniss des Sohnes aus einer Zeit stammen könne, wo Fux im Hause des Vaters Musikunterricht genoss.

Denkbar wäre auch, dass Fux von dem berühmten Organisten Kaspar Kerl wenn nicht Unterricht doch mannigfache Anregung erhalten habe. Kerl hatte vom 1. Jänner 1675 von Kaiser Leopold I. eine Pension von 600 fl. bezogen, welche in den Rechnungen unter der Rubrik „Hofpoeten" erscheint. Am 16. März 1677 wurde er „als alter Diener des Erzhauses Oesterreich" zum Hoforganisten mit 50 Thalern Monatgehalt ernannt[2], und von dieser Zeit mit erhöhtem Jahresbezug von 900 fl. in Rechnung gestellt, als Hoforganist aber erst im Jahre 1680 aufgeführt. Die Anwesenheit Kerl's in Wien fällt daher noch in die Lehrjahre des jungen Fux und obschon bestimmte Andeutungen fehlen, könnte immerhin zwischen dem lernbegierigen Fux und dem gereiften tüchtigen Meister Kerl ein Verhältniss sich entsponnen haben.

Wie Fux seine Lehrjahre in der Musik verwerthet hat, davon geben seine Werke genügendes Zeugniss. Er war nicht nur mit den Forderungen seiner Zeit, sondern auch in frühere Zeiten zurückgreifend, sowohl mit der Theorie als den Werken der besten Meister wohl vertraut. Auch in andern Fächern wusste er sein Wissen zu bereichern, beispielsweise sich die Kenntniss

[1] Beil. I. 1, 2. [2] Acten des Oberst-Hofmeisteramtes.

des Lateinischen und Italienischen anzueignen; und wenn auch seine Ausdrucksweise in deutscher Sprache von einer gewissen Schwerfälligkeit sich nicht losmachen kann, so sind seine Gedanken doch immer klar ausgedrückt und verrathen eine allgemeine Bildung, ja selbst Kenntniss von lateinischen Classikern, wie seine gelegentlichen Citate darthun.

Wann seine Lehrjahre aufgehört und seine selbständige musicalisch-practische Thätigkeit ihren Anfang genommen, darüber fehlt selbst für Vermuthungen ein thatsächlicher Anhaltspunkt. Wenn schon urkundlich erwiesen ist, dass er 1696 Organist bei den Schotten war, so spricht doch ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit dafür, dass Fux nicht erst im 36. Lebensjahre seine practische Thätigkeit begonnen habe, und vielmehr einige Jahre früher entweder in seiner Anstellung bei den Schotten oder irgend anderswo seine musicalische Laufbahn eröffnet habe. Selbst seine Berufung nach Hof im Jahre 1698 weist darauf hin, dass mehrere Jahre verflossen sein mussten, ehe er seine Tüchtigkeit zu einer solchen Stelle, und den Ruf davon in den höchsten Sphären begründen konnte.

Mit dem Jahre 1696 stehen wir endlich auf dem festen Boden thatsächlicher Verhältnisse, und dürfen bis an das Lebensende unseres Künstlers ihn nicht mehr verlassen.

In dem oftgenannten Jahre 1696 war Johann Josef Fux 36 Jahre alt, „wohlbestellter Organist im Gotteshaus der Pfarre zu den Schotten [1]“, hatte einen Gehalt von 400 fl. [2], wohnte im Schottenhofe und hatte dort wahrscheinlich auch freie Wohnung, sowie auch nicht daran zu zweifeln ist, dass er durch Unterricht oder gleichzeitige andere Musikfunctionen sein Einkommen zu erhöhen wusste. Es war begreiflich, dass er daran dachte sich einen Hausstand zu gründen. Die Trauungsmatrikel [3] verrathen uns, dass er in der „Edlen, Ehr- und Tugendreichen Jungfrau Juliana Clara Schnitzenbaum“ den gleichgestimmten Gegenstand seiner Wünsche fand und mit ihr am 4. Juni 1696 in der Pfarre bei den Schotten getraut wurde. Die Braut war eine geborene Wienerin, 21 Jahre alt, die Tochter des niederösterreichischen Regierungssecretarius Johann Josef Schnitzenbaum [4], der

[1] Beil. I. 1. 2. [2] Beil. II. 3. [3] Beil. I. 1, 2. [4] Beil. I. 20—24.

aber schon am 5. October 1683 gestorben war, und seine Witwe Maria Ursula und ausser der erwähnten Juliana Clara noch zwei Töchter Maria Anna († 21. Februar 1736), Maria Theresia († 19. Mai 1749) und einen Sohn Paul Anton Schnitzenbaum († 26. März 1740) zurückliess. Die Wahrscheinlichkeit ob die Familie Schnitzenbaum zum Adel gehörte wurde in der Beilage I. 20. erwogen. Jedenfalls gehörte sie einem angesehenen Geschlechte an, da der Grossvater, Sohn und Enkel die Stellen von kaiserlichen Regierungsbeamten bekleideten, und die 2 Töchter Kammerdienerinen bei Hofe waren.

Die Ehe des Johann Josef Fux mit Clara Juliana Schnitzenbaum blieb kinderlos, was wohl der Grund sein mochte, dass Fux zwei Kinder seines Bruders Peter Fux, nämlich Eva Maria im Jahre 1700 und Matthäus um 1723 [1] zu sich ins Haus nahm, sie adoptierte, für ihre Erziehung sorgte und schliesslich zu Erben einsetzte [2]. Ungeachtet der Kinderlosigkeit scheinen die Ehegenossen Fux bis zu dem am 8. Juni 1731 erfolgten Tode der Frau [3] im besten Vernehmen gelebt zu haben. Denn, wie später näher besprochen werden wird, hatte Fux für den Fall als sie Witwe würde, eine bedeutende Summe vom Kaiser erwirkt und in dem Gesuche darum erwähnt, dass seine Frau ihm jederzeit „mit sonderbahrer Liebe und Treue alle Hülffe erzeiget hat"; dann erklärt er in seinem Testamente, dass er an der Seite seiner „allerliebsten Eheconsortin" bestattet sein wolle. Eben dafür sprechen die durchaus wohlwollenden Beziehungen der Familien Fux und Schnitzenbaum auch nach dem Tode der Frau Clara Juliana Fux; da im erwähnten Testamente Fux „seinen liebsten" Herrn Schwager den Hofkammer-Concipisten Paul Anton Schnitzenbaum, dessen Integrität und Wohlgewogenheit gegen seine (des Fux) Familie von vielen Jahren ihm sattsam bekannt ist, zum Vormunde des Neffen Matthäus Fux bestimmte; dann geben die 3 Geschwister Schnitzenbaum nach dem Tode ihrer Schwester Clara Juliana „ohne einiges Bedenken ihre Einwilligung, dass der ganze Nachlass ihrem Schwager Johann Josef Fux eingeantwortet werde" [4]. Auf das innige Verhältniss zwischen den beiden Familien deutet auch der Umstand, dass,

[1] Beil. I. 5. [2] Ebenda. [3] Beil. I. 3, 4. [4] Beil. I. 3.

selbst nach dem Tode des Kapellmeisters die eine der Schwestern Theresia Schnitzenbaum in ihrem Testamente († 1749) die Nichte des Kapellmeisters, Eva Maria Fux zur Universalerbin einsetzte und deren Bruder Matthäus Theophilus Fux ein ansehnliches Legat zuwendete[1].

[1] Beil. I. 22.

II.

Wien und seine musicalischen Zustände unter Kaiser Leopold I. (1660—1705.)

Es wird an der Zeit sein, den Ort und die Verhältnisse näher ins Auge zu fassen, unter und mit denen durch mehr als 40 Jahre zu wirken Fux bestimmt war. Die Kaiserstadt an der Donau war in dem letzten Viertel des 17. bis zur Mitte des folgenden Jahrhunderts noch weit entfernt von der soliden und imponierenden Pracht und Ausdehnung Wiens mit seinen 600.000 Bewohnern in unseren Tagen, allein unter den übrigen Grosstädten jener Zeit in Deutschland, alles in allem genommen, behauptete Wien auch damals einen hervorragenden Rang. Nicht gering waren allerdings die Bedrängnisse, welche diese Grenzstadt der Gesittung vor und während jener Periode zu befahren hatte, aber immer hob sie sich wieder aus innerer Kraft, und dankte das wohl auch der heiteren Characteranlage seiner Bewohner und ihrem Sinne für Kunst, die das Ueberstandene leicht verwanden und rasch an den Wiederaufbau der zertrümmerten Wohnstätten die Hand anlegten.

1529 und noch mehr 1683 wurde Wien schwer bedrängt durch muselmänische Horden: die Festungswerke und innere Stadt hatten viel gelitten, die meisten der Vorstädte waren dem Erdboden gleich gemacht worden, allein wie die Erfahrung lehrt, dass nach pestartigen Krankheiten die entstandenen Lücken in der Bevölkerung sich verwunderlich rasch erfüllen, so weckte auch hier die Zerstörung so vieler Bauwerke die Lust zu neuen und bedeutenderen Bauten.

Obwohl bald nach der letzten türkischen Belagerung die Baulust in Wien sich regte, so kam sie doch erst zu Anfang des darauf folgenden Jahrhunderts zu voller Entwicklung und erfolgreichen Pflege, so dass man sagen kann, die Ausbildung des Palastbaues sei das Element der Zeit Kaiser Karl's VI. gewesen. Drei Architecten waren es, Johann Bernhard Fischer von

Erlach (geb. 1650 in Prag), Dominik Martinelli (geb. 1650 in Innsbruck) und Lucas von Hildebrandt (geb. 1666 zu Genua), welche die Stadt mit ihren Prachtbauten schmückten, die noch heutigen Tages eine Zierde der Residenz sind. Aus diesem Kleeblatte des Talentes war es vor den übrigen Fischer von Erlach, der die meisten und bedeutendsten Aufträge erhielt und zu allseitiger Befriedigung ausführte. Von ihm wurden gebaut das kais. Lustschloss Schönbrunn (1696), die prachtvolle kais. Winterreitschule (1716), die Hofbibliothek und Reichskanzlei (1720), die Paläste des Grafen Trautson, des Prinzen Eugen, der Fürsten Schwarzenberg, Starhemberg, Auersperg u. m. a. Den Baumeistern hatte sich auch ein trefflicher Bildhauer zur Seite gestellt, Georg Raphael Donner (geb. 1695 zu Esslingen im Marchfelde) und nebst anderen gediegenen Werken sich durch seine schönen Brunnenfiguren am Neuen Markte (1739) ein Denkmal dauernden Ruhmes gesetzt.

Die Bevölkerung Wiens, welche vor der zweiten Türkenbelagerung auf 80.000 Bewohner geschätzt wurde, hatte bis 1740 sich auf 160.000 gehoben; und mit den mehr geregelten und geschützten Verhältnissen hatte auch der Wohlstand zugenommen. Ausserdem hatte die bleibende Residenz des ersten Monarchen der Christenheit mit seinem zahlreichen Hofstaate den altösterreichischen, böhmischen und ungarischen Adel veranlasst, in der Nähe des kaiserlichen Hoflagers sich würdige Wohnsitze zu gründen und zugleich mit den Gesandten der meisten Höfe und den reisenden Fremden aus den höchsten Ständen den Glanz des Hofes zu erhöhen. Die Zahl der Kammerherrn, wobei nur der höhere Adel mit den gehörigen Ahnenproben zugelassen wurde, belief sich im Jahre 1705 auf 423[1], darunter befanden sich ausser den früher erwähnten die Namen Lobkowitz, Waldstein, Piccolomini, Montecucculi, Taxis, Lamberg, Sternberg, Sinzendorf, Khevenhüller, Palffy, Kinsky u. v. a.

Die Künste des Friedens zu pflegen war wohl nicht leicht ein Fürst begabter als Kaiser Leopold I. (reg. von 1658—1705). Die venetianischen Botschafter, denen zur strengsten Pflicht ge-

[1] Rink. p. 216.

macht war, der Republik wahrheitsgetreue Berichte zu erstatten, schildern ihn als den edelsten, wohlwollendsten Monarchen, die jemals einen Thron geziert haben. Gerechtigkeit, Herzensgüte und Frömmigkeit waren die einzigen Triebfedern seines Handelns. Leidenschaftlicher Ausbrüche war er ganz unfähig, am meisten musste man seinen Gleichmuth bewundern, mit welchem er die Schläge des Schicksals ertrug, die ihn oft in empfindlichster Weise trafen. Keinem seiner Vorgänger stand er an ausgezeichneten Geistesgaben nach. Alle die mit ihm zu thun hatten, lobten die Schärfe seiner Auffassung, die Klarheit seines Urtheils. Mit einer seltenen Gewandtheit des Ausdruckes in fremden Sprachen war er in den meisten Zweigen der Wissenschaften auf der Höhe seiner Zeit[1]. Im Jahre 1662 berief er Peter Lambeck von Hamburg zu seinem Bibliothekpräfecten und Historiographen, folgte der Ordnung und Vermehrung seiner Bibliothek mit ängstlicher Sorgfalt, war deshalb mit seinem Lambecius in ununterbrochenem Verkehr und brachte in den Räumen der Bibliothek, begleitet von einigen Männern von Bildung und gelehrten Kenntnissen viele Stunden zu[2].

Schon im Jahre 1669 war der Kaiser auf den zweiundzwanzigjährigen Leibnitz aufmerksam geworden, dessen Werk de arte combinatoria dem Kaiser wohl bekannt war. Er befahl deshalb einem seiner Gelehrten, mit Leibnitz in Correspondenz zu bleiben. 1689—1690 wollte er ihn als Historiographen in Wien behalten, worauf aber Leibnitz, gebunden durch andere Verhältnisse, nicht eingehen konnte[3].

Ueberraschend bei der Milde und Versöhnlichkeit des Characters Kaiser Leopold I. ist seine Begünstigung des genialen, feurigen Sitteneiferers, des Pater Abraham a Sancta Clara. Dieser, vor seinem Eintritte in das Augustiner Barfüsserkloster mit seinem Tauf- und Familiennamen Johann Ulrich Megerle geheissen, war am 2. Juli 1644 zu Kreenheinstetten in Schwaben geboren, wurde 1669 von seinen geistlichen Oberen als Prediger nach Wien berufen, 1677 von Kaiser Leopold I. zum Hofprediger ernannt,

[1] Alfr. Arneth, Prinz Eugen. I. 189. [2] Th. Karajan, Kaiser Leopold I. und Pet. Lambeck. Vortr. vom 30. Mai 1868 in der Acad. der Wiss. [3] Otto Klopp, Leibnitz, im Archiv f. östr. Gesch. XL. p. 164. f.

erhielt 1692 die höchste Würde seines Klosters als Definitor provinciae und blieb von da an bis zu seinem Tode, welcher am 1. Dec. 1709 erfolgte, ununterbrochen in Wien, wo er durch seine kaustischen Predigten und Schriften mit scharfem Geiste und unerschrockenem Muthe allen Ständen einen schonungslosen Spiegel ihrer durch den Einfluss der Zeit Ludwig's XIV. verlotterten Lebensweise entgegenhielt. Kaiser Leopold, welcher den trefflichen Kern unter der Hülle einer oft scurrilen Form wohl zu würdigen wusste, hemmte niemals den rücksichtslosen Strom seiner Reden und Schriften, und ehrte sich, indem er den Mann mit seiner Prophetenstrenge frei gewähren liess[1].

Zu anderen Zwecken liess der Kaiser ferner den berühmten Jesuiten P. Athanasius Kircher[2] von Rom nach Wien kommen, wo er auf kaiserliche Unkosten „sein fähiges Ingenium in Erfindung rarer Maschinen übte, wie denn in seinen Operibus viele Curiositäten, so er für den Kaiser verfertigt, gefunden werden". Besonders wurde er vom Kaiser in Musik consultiert „um von Kirchero die darin befindliche heimliche fundamenta nach der Mathesi zu erlernen[3]".

Ungeachtet während der beinahe fünfzigjährigen Regierung Kaiser Leopold's innere Unruhen in Ungarn und Böhmen, so wie die Kriege mit den Türken und Franzosen niemals völlig aufhörten und die feindlichen Einfälle oft Wien bedrohten und im Jahre 1683 sogar hart bedrängten, so fand man doch in den minder trüben Zwischenzeiträumen Lust und Gelegenheit, sich des Lebens in mannigfacher Weise zu freuen. Nähere Veranlassung dazu bothen der wechselnde Aufenthalt des Hofes auf dem Lande und in

[1] Höchst schätzenswerth sind die mühevollen Forschungen, die Th. G. v. Karajan in seinem „Abraham a Sancta Clara" (Wien 1867) niedergelegt hat, den sicheren Grundlagen zu jeder künftigen ausführlicheren Würdigung der Bedeutung dieses merkwürdigen, vielverkannten Mannes.

[2] P. Athan. Kircher, geb. zu Buchlau im Fuldaischen 1602, lebte in Würzburg, Avignon und Rom, wo er den 30. Oct. 1680 starb. Sein berühmtes Werk „Musurgia seu ars magna consoni et dissoni" liess er 1650 in Rom drucken: es enthält vorzüglich eine mathematische Begründung der Musik. — Auch einige musicalische Compositionen liess er unter fremdem Namen drucken. (Walther.)

[3] Rink, Leopold der Grosse. p. 120.

der Stadt, der Carneval, die häufigen Geburts- und Namensfeste in der kaiserlichen Familie und die wiederholten Vermählungen, welche meistens in Wien vollzogen wurden. Ausser der Jagdlust in allen Abstufungen, Scheibenschiessen, Gastmahlen, Maskeraden nud Bällen, glänzenden Schlittenparthien und den interessanten Wirthschaften waren aber die meisten dieser Feste mit Musik in Verbindung gebracht, welche sogar mit Leidenschaft betrieben wurde und schon als Erbe von mehreren Ahnen her in Kaiser Leopold ihren Hauptbeförderer fand.

Von Kaiser Ferdinand II. (reg. 1619—1637) sagte ein gleichzeitiger, nicht genannter Schriftsteller, der Verfasser des Status particularis Regiminis S. C. Maj. Ferdinandi II. 1637: Seine kaiserliche Majestät liebt ausnehmend die Jagd und die Musik. — Er wendet auch grosse Sorgfalt darauf, sich auserlesene Musiker zu verschaffen, und verwendet auf die Leute von beiden Beschäftigungen, nämlich auf Musiker und Jäger, gewöhnlich viel Geld und macht ihnen auch sehr viele Geschenke". Seine Hofkapelle hatte unter dem Kapellmeister Johann Valentini zu jener Zeit bereits einen Stand von 80 Musikern erreicht[1]. Kaiser Leopold's Vater, Kaiser Ferdinand III., hatte noch während des dreissigjährigen Krieges (1637) die zu Anfang desselben zerstreuten Glieder der Hofkapelle wieder gesammelt, ihre Zahl und Gehalte vermehrt und unter den Kapellmeistern Anton Bertali, Peter Verdina und Felice Sances nicht blos einen ansehnlichen Sängerchor, sondern auch eine stattliche Zahl von Instrumentisten versammelt, welche letztere schon deshalb besondere Rücksicht verdienen, da bis dahin die Instrumentalmusik der Vocalmusik weit nachgestanden war; die Namen der Organisten Joh. Alb. Platzer, Wolfg. Ebner, besonders aber Joh. Jac. Froberger gelangten nicht blos zu jener Zeit zu grosser Berühmtheit. Kaiser Ferdinand III. war selbst ein nicht unglücklicher Componist[2], ergriff die zu Anfang des 17. Jahrhundertes in Italien erfundene Oper mit grösster Wärme, und liess auf dem Reichstage zu Regensburg 1653 die Oper *l'Inganno d'amore,*

[1] Köchel, Hofmusik-Kapelle in Wien. p. 130.

[2] Die Compositionen desselben in der k. k. Hofbibliothek sind Beil. VII. n. 1 zusammengestellt.

Text von B. Ferrari, Musik von Anton. Bertali mit grossem Glanz zur Darstellung bringen [1].

Der mächtige Aufschwung, den die Musik seit dem Beginne der Regierung Leopold I. nahm, ergibt sich schon durch die einfache Vergleichung der Nummern von Opern, Theaterfesten und kirchlichen Oratorien, welche bei Hofe aufgeführt wurden und von 1630 bis 1657 nach dem Verzeichnisse [2] kaum die Zahl von 16 erreichten, während dieselben von 1658 bis 1705 die Zahl von 400 überstiegen. Kaiser Leopold hatte schon vor seiner Thronbesteigung einen regelmässigen Unterricht in der Musik genossen und noch bewahrt die k. k. Hofbibliothek seine frühesten Versuche in der Composition vom Jahre 1655 bis 1657, einfache kirchliche Mottette und Hymnen, vom Jahre 1660 wagte er sich schon an das erste Oratorium *Il sacrificio d'Abramo*, denen 12 ähnliche folgten, aus welchen *Il Transito di Giuseppe* (von 1681) nebst mehreren anderen noch unter Kaiser Karl VI. von der Hofkapelle jährlich wiederholt ward; ferner bethätigten 9 dramatische Compositionen, wenn auch von geringerem Umfange, und eine grosse Zahl von eingelegten Arien in fremde Opern, seinen Drang, seine musicalische Anlage in verschiedener Weise zum Ausdruck zu bringen [3]. Noch bedeutender aber als seine eigene Productionskraft war der Schutz und die Förderung der Musik durch Heranziehen bedeutender Componisten und einer auserlesenen Kapelle.

Bei dem Werthe gleichzeitiger Urtheile und der geringen Zahl derjenigen, welche zur Zeit Kaiser Leopold I. über die musicalischen Zustände berichteten, darf kein Beitrag dazu übergangen werden. Zuerst ist hier zu erwähnen ein dickleibiges Buch von 1725 Seiten, das aber für unsere Zwecke nur wenige Blätter enthält. Der Verfasser hat auf dem Werke selbst seinen Namen nicht genannt, er ist aber genau bekannt, sein Name ist Euchar. Gottlieb Rink, gestorben 1746, erst Hauptmann in kaiserlichen Diensten, seit 1709 Professor in Altdorf. Der Titel des Werkes lautet: *Leopold's des Grossen, Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröff-*

[1] Beil. VIII. 10. [2] Beil. VIII. [3] Die musicalischen Compositionen Kaiser Leopold I. sind Beil. VII. 2 verzeichnet.

net und in vier Theile getheilet. 8. Cöln. 1707 (Erste Auflage). 1713 (Zweite Auflage)[1]. Dort heisst es:

„Wo etwas in der Welt gewesen, so dem Kaiser Vergnügung gemacht, so war es unfehlbar eine gute Musik. — — Wie er des Jahrs viermal seine Wohnung zu wechseln pflegte, nämlich aus der Burg (in Wien) nach Laxenburg, von da in die Favorita (jetzt Theresianum in Wien), dann nach Ebersdorf (bei Schwechat), so war in einem jedweden kaiserlichen Zimmer allzeit ein kostbares Spinett befindlich, darauf der Kaiser seine Mussestunden zubrachte. Seine Kapelle kann wohl die vollkommenste in der Welt genannt werden, da der Kaiser allemal selbst das Examen angestellt, und wenn darin einer sollte angenommen werden, blos nach Meriten, nicht nach Neigungen geurtheilt ward. Der Kaiser selbst war nicht nur ein Kenner der Musik und Künstler auf mehreren Instrumenten, sondern er war auch in der Composition wohlbewandert. Es ist selten in Wien eine Oper gespielt worden, wozu der Kaiser nicht einzelne Nummern componiert hätte. — In der Oper wendete er nicht leicht das Auge von der Partitur in seinen Händen und wenn eine Passage kam, die ihm gefiel, drückte er die Augen zu, um mit mehr Attention zuzuhören. Sein Gehör war auch so scharf, dass er unter 50 denjenigen merken konnte, der einen Strich falsch gethan. — Weil die Musiker wussten, wie hoch der Kaiser sie hielt, übernahmen sie sich öfter, wie man auch etliche Exempel hat, dass, wenn sie nicht allzurichtig sind bezahlt worden[2], sie in öffentlicher Hofkapelle sich weigerten zu musicieren, bis sie nicht ihren rückständigen Sold bekämen. Auch dieses war der Kaiser bereit nachzusehen". (p. 120 ff.)

„Ueber die Massen liebte der Kaiser singende Comödien oder Opern. An keinem Orte in der Welt sind jemals prächtigere Opern gegeben worden, als in Wien. Bei den kaiserl. Vermählungen und anderen Solemnitäten sind absonderlich die berühmte opera *Il Pomo d'oro* (1666), *Il fuoco Vestale* (1674) und *La Monarchia latina* (1667) in solcher Pracht vorgestellet worden, dass man versichert, es habe allein *Pomo d'oro* über

[1] Aus dieser sind die Citate entnommen.

[2] Unregelmässigkeiten bei den Auszahlungen der Gehalte kamen zu jener Zeit auch am Dresdner Hofe und wohl auch anderwärts vor. *M. Fürstenau*, Gesch. d. Mus. in Dresden. II. 32.

100.000 Rthlr. gekostet. Dieses ist sonst bei kais. Opern nicht gemein, angesehen eine opera, welche gar öfters 10 bis 20.000 Gulden consumieret, nur ein einziges Mal zu sehen war, welches ein so kostbarer Aufwand, dass kein anderer Potentat in der Welt solches gleichthut, zumal da fast bei allen Geburts- und Namenstagen der Herrschaften neue Erfindungen aufgeführt worden. Die Maschinen (von Burnacini) sind mit erstaunenswerther Kunst vorgestellt, in den Balleten wurden ganze Gefechte geliefert".

Ueber die durch mehr als ein Jahrhundert in frischem Andenken gebliebene und immer wieder erwähnte Oper *Il Pomo d'oro* äussert sich Franz Sbarra, kais. Rath, der Verfasser des Textes der Oper, welche zur Vermählungsfeier Kaiser Leopold I. mit Margaretha von Spanien (12. Dec. 1666) in Wien mit oft gerühmter Pracht gegeben wurde, indem er am Schlusse des pompos mit 24 Kupfertafeln ausgestatteten Textbuches (Fol. 1668 Wien, bei Cosmerov) zu dem Leser spricht: „Diesesmal hätte ich vielmehr gewünscht dich als Zuschauer, denn als Leser des Werkes, das ich dir vorlege .... ich bedaure, es nicht zu vermögen dir zu schildern die Erlesenheit der Musik, die Pracht des Schauplatzes, die Noblesse der Scenerie, den Reichthum der Costüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinen, die Eigenthümlichkeit der Turnierkämpfe, die Abwechslung der Tänze, den Trotz der Gefechte, die militärische Erfahrung bei der Belagerung und Vertheidigung der festen Werke, nebst anderen Wundern der Kunst .... leicht gelange ich zu der Ansicht, dass diese theatralische Festfeier in Pracht und Grossartigkeit alles bisher Gesehene übertroffen habe". Es wird dann hervorgehoben die Leitung des Ganzen durch Graf Franz Waldstein, die unerreichbare Musik des Cav. Cesti, die Maschinen und Costüme des Architecten Ludwig Burnacini, der auch das Theater erbaute (im innern Burgraum für 500 Personen) und noch andere.

Noch in demselben Jahre 1667 wurden aus gleicher Veranlassung zwei andere Pracht-Productionen in Wien gegeben, von denen gleichzeitige (1667) Textbücher in Folio mit einer grossen Zahl von Kupferstichen zum Zeugnisse der Pracht der Ausstattung in der k. k. Hofbibliothek vorhanden sind [1]. Diese beiden

[1] Beil. VIII. 51, 58.

Darstellungen waren *La contesa dell' Aria e dell' Acqua*, ein Carousselfest mit Musik, Erfindung von F. Sbarra, Musik von Bertali und J. H. Schmelzer, — ferner: *La monarchia latina trionfante*, ein Musikfest, Text von Nic. Minato, Musik von Ant. Draghi und Balletmusik von J. H. Schmelzer. — Gelegentlich sei auch des mit Kupfern ausgeschmückten Textbuches von A. Bertali's Oper *L'inganno d'amore* erwähnt, welche 1653 Kaiser Ferdinand III. auf dem Reichstage zu Regensburg aufführen liess [1].

Johann Joachim Müller's entdecktes *Staats-Cabinet* [2] enthält im zweiten Theile (pag. 83—314) das *„Reisse-Diarium bei Kayserlicher Belehnung des Chur- und fürstl. Hausses Sachsen"* ein ausführliches Reisetagebuch des sächsisch-weimarischen Cancellisten (Müller? Vater des Johann Joachim Müller), welcher der Gesandtschaft beigegeben war, und besonders wegen seiner Aufzeichnungen während des Aufenthaltes in Wien vom 26. März bis 16. Juni 1660 manches characteristische auch über Musik, in simpler Auffassung zwar, enthält. Es heisst dort:

„Vom Nonnenkloster S. Jacob, darinnen in die 40 bis 50 Nonnen, meistens fürstlichen, gräflichen und herrlichen Standes — sie musicierten sowohl vocaliter als instrumentaliter auf Dulcianen [3], Violen da gamba, Teorben, Lauten und Violen — Georg Rakoczy's Schwester singet einen sehr lieblichen Discant, ein gräfliches Fräulein von Richili (?) spielet auf der Teorbe, eine Freiin von Hildebrand auf der Viole und werden in der Wochen zu gewissen Tagen von den kaiserlichen Musicanten unterrichtet. (p. 132 f.) — Bei der Einkleidung einer Nonne, wobei die Majestäten zugegen waren, wurde von den kaiserlichen und erzherzoglichen Musicanten sowohl choraliter, als figuraliter, und unter andern eine Sonate, so der jetzige Kaiser selbst componiert haben soll, musicieret (p. 153). — Die Kaiserliche Tafel. Die Musicanten

[1] Beil. VIII. 10.

[2] Joh. Joachim Müller (n), entdecktes Staats-Cabinet, darinnen sowohl das Jus publicum, feudale und ecclesiasticum nebst dem Ceremonial- und Curial-Wesen, als auch Kirchen- und politische Historie, sammt der Genealogie und Literatur durch extraordinaire Nachrichten und mit beygefügten Diplomatibus illustriret wird. 8. Jena 1714—1717. VIII Thle.

[3] Fagottähnliche Blasinstrumente.

deren vor jetzo in die 10 aufgewartet, musicierten erstlich mit 2 Violen, 2 Violen da gamba, einer Teorbe und Clave-Cymbel, dann ein Stück vocaliter in italienischer Sprache von einem Altisten und zwei Capaunen, worin die Teorbe und eine Viol de gambe gespielet wurde." (p. 176.)

„In der Burg die darin liegende Kaiserliche Capelle, allwo unten im Chor die Musicanten, auf die 40 stark, gegen einander über sassen und stunden, hatten kurz vorher, wie hernach der berühmte und fast vornehmste Violist in ganz Europa Johann Heinrich Schmeltzer berichtete, eine Sonate mit 20 Violen musicieret." (p. 178.) — Am 6. Juni wurde bei St. Stephan das Friedensfest wegen des „zwischen Ihro kais. Majestät, Schweden und Polen getroffenen Friedens celebriert. Die Musik so in 6 Chor getheilt, bestand in Dulcianen, Teorben, Lauten, Flöten, Heerpauken, gemeinen Trommeln und Querpfeifen, wie auch zwei Chor mit Stimmen." (p. 242.)

„Mittwoch den 30. Mai (9. Juni) haben Ihro Kais. Majestät Dero Geburtstag, an welchem sie das zwanzigste Jahr zurückgeleget, celebrirt, deswegen Nachmittage auf Anordnung Ihro Erzfürstlichen Durchlaucht Herren Leopold Wilhelms in der Favorita eine italienische Singcomödie von der verspotteten Zauberkunst, nebenst einem Ballet, welches der Erzherzog Carl Joseph selbst sammt zwölf Grafen seiner Grösse und Alters ungefähr, bracht, gehalten und vorgestellet worden, welches beides wohl zu sehen war." (p. 244.)

Endlich soll auch nicht unerwähnt bleiben Dr. Ed. Browne, *ganz sonderbare Reisen durch Niederland, Teutschland etc.* 4. Nürnberg 1684. Ueber Wien's Zustände (p. 220 bis 270) heisst es über die dortige Musik p. 237:

„Ferner verstehn Ihro Majestät sich wohl auf die Music, sind ein guter Componist, und schöpfen gross Belieben darinnen, sowol in Dero Kayserlichen Burg, als in der Kirche: daher es auch kommt, dass sich so viel Musicanten in Wien befinden, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier, und ging schier nicht ein Abend vorbey, dass wir nicht eine Nachtmusic vor unsern Fenstern auf der Strassen hatten. Und weil Ihro Kays. Majestät hieran ein solches Belieben tragen, so wenden die Geistlichen Personen um so viel desto mehreren Fleiss an, um etwas

sonderbahres in ihrer Kirchenmusic hören zu lassen. Wie denn Ihro Majestät offtmals die Kirchen besuchen, und nicht nur allein einige allein, sondern verschiedene viele: Und fahren dieselbe sonderlich gerne in die vornehmsten Clösterkirchen. Und werden offtmals Dero eigne Stück und Compositionen in Dero Kays. Capelle gespielt. Auch haben Dieselben ein vortreffliche Music bei Hofe sowol an Sängern, als auf Instrumenten. Und wird benebenst dero eigene Hof-Capelle überaus wohl bedienet und müssen daselbst allezeit acht oder zehn kays. Edelknaben so gräfl. Standes, vor dem Altare mit weissen in den Händen habenden Wachskerzen aufwarten. Auch wird die Music daselbst nicht nur über die Massen wol bestellt, sondern es werden auch nach der Art der ital. Fürsten verschiedene Capaunen zum Singen unterhalten."

Unter den Kirchen, welche Kaiser Leopold I. öfter zu besuchen pflegte, war es vor allem die Domkirche von St. Stephan, dann die Kirche von den Schotten, von St. Peter, von den Augustinern, von den Spaniern von Montserrat, bei den Jesuiten, sämmtlich in Wien, dann aber auch die Kirchen von Hernals, Klosterneuburg, heil. Kreuz u. a. Ueberall waren Musikchöre, aus denen jene von St. Stephan, dann auch jene von den Schotten und Augustinern die übrigen überragt haben mochten.

Ob auch einzelne Grosse des Reiches eigene Kapellen zu jener Zeit hielten, ist aus den bisherigen Publicationen nicht zu entnehmen, aber nicht unwahrscheinlich, denn schon in den nächstfolgenden Perioden unter Kaiser Karl VI. und Maria Theresia sind die Privatkapellen der böhmischen Cavaliere etwas ganz gewöhnliches. Unbestritten ist aber schon zu Kaiser Leopold's Zeit die Betheiligung der Damen und Herren des Hofes an den Balleten, Dramen und Opern des Hofes, wobei der Kaiser selbst, mehrere Erzherzoge und Erzherzoginen aufzutreten nicht unter ihrer Würde hielten. In der Periode vom Antritte der Regierung bis zu Ende des Jahrhundertes setzte sich der Kaiser selbst im *Rè Gelidoro* (1659) an die Spitze eines prachtvollen Zuges von Cavalieren; 1666 tanzten die Erzherzoginen Leonore und Marianne in *Elice*, die Erzherzogin Marianne zu wiederholten Malen von 1670 bis 1677 in *Casta Penelope*, in *Sulpicia*, in *Nascita di Minerva*, in *Turia Lucrezia*, in *Chelonida*, *Rodogone* u. a.,

Cavaliere spielten 1684 im *Finto Astrologo* [1], Hofdamen 1685 die *Didone costante* [2], desselben Jahres tanzten 7 Grafen im *Palladio in Roma* [3], und ebenso sangen und spielten Hofdamen das Singspiel *Die Sclavinen auf Samia*, mit Musik von Kaiser Leopold [4].

So hatte der Vorgang des Hofes einen lobenswerthen Wetteifer nach verschiedenen Richtungen entzündet, welcher gewiss durch die lebhafte Theilnahme bei musicalischen Productionen auch auf die Künstler von Profession zurückwirken musste, denn ohne Empfänglichkeit der Zuhörer erlahmt jede Kunst, und im entgegengesetzten Falle vermag sie den Künstler zu höheren Leistungen zu begeistern.

Während der ganzen Regierungsperiode Kaiser Leopold I. und auch geraume Zeit vorher und nachher war es die Musik der Italiener, welche, sowie in Wien, auch in München, in Dresden, Hamburg und England unbeschränkt alles beherschte. Die Niederländer, welche durch sie von der Herschaft verdrängt wurden, hatten in ihren Koryphäen Josquin des Près, Heinrich Isaak, Ludwig Sennffl im XV. Jahrhunderte, und in Orlando di Lasso im XVI., die Technik des Contrapunktes auf eine nicht geahnte Höhe getrieben und selbst in Italien verdientes Aufsehen und nicht geringen Einfluss errungen. Auch in Wien waren tüchtige Meister aus dieser Schule thätig, die Hofkapellmeister Arnoldus de Prugkh (1536—1545), Petrus Maessanus (1543—1560), Johann Castileti (1563—1564), Jakob Vaet (1564—1567), Philippus de Monte (1564—1603), Alard Gaucquier (1567—1576), Jacob Regnart (1580 — 1582 und 1598 — 1599), Lambertus de Sayve (1600—1614), u. a. [5], welche zugleich eine bedeutende Zahl von Sängern aus ihren Landsleuten geworben hatten, konnten zu den besten zählen. Mit Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) drangen plötzlich die Italiener mit ihren Kapellmeistern Giovanni Prioli (1619—1629), Giov. Valentini (1629—1649) und Pietro Verdina (1634 und 1635) ein und behaupteten das Feld länger als ein Jahrhundert. Drei Momente schienen die Veranlas-

[1] Beil. VIII. 213. [2] Eb. 221. [3] Eb. 224. [4] Eb. 228. [5] Köchel, Hofkapelle. 42—56.

sung gewesen zu sein, welche den Italienern zu dieser allgemeinen Verdrängung ihrer Rivalen verhalfen: die Erfindung der Oper in Italien zu Anfang des XVII. Jahrhundertes, ihre von der Natur vor allen Nationen begünstigten Gesangskünstler und die für Gesang wie geschaffene und den andern an Bildung vorangeeilte Sprache. Waren auch die italienischen Dichter jener Zeit, welche für die Oper speciell für Wien zahlreiche Libretti anfertigten, wie Aurelio Amalteo (1660—1669), Francesco Sbarra (1662—1667), Donato Cupeda (1663? 1689—1704), Apollonio Apolloni (1664—1690) und der besonders fruchtbare Conte Nicolo Minato (1667—1700) keine Dichter ersten Ranges und ihre Geistesproducte nicht über das Niveau der Zeit sich erhebend, gering an Gedankengehalt und mit mehr Schwulst als Schwung des Ausdrucks, so stehen doch daneben die gleichzeitigen deutschen Uebersetzungen, welche in Wien mit den Originalien immer zugleich erschienen, so unbeholfen und unsangbar neben jenen, dass sie ein trauriges Zeugniss davon geben, wie tief gesunken, ja verwildert die deutsche Sprache nach dem dreissigjährigen Kriege besonders in Oesterreich war, so dass der Ausschlag der Wagschalen der beiden Sprachen nicht zweifelhaft sein konnte.

Zur Vergleichung mögen ein Paar Scenen des italienischen Textes und daneben der deutschen Uebersetzung dienen, von den in der kais. kön. Hofbibliothek noch vorhandenen Pracht-Libroni möchte man lieber sagen als Libretti des berühmten Musikfestes

La Monarchia latina trionfante. Festa musicale. Poesia di Nic. Minato. fol. Vienna Chr. Cosmerov 1678.

Die Sig-prangende Römische Monarchey. Auf der grossen Schaubühne Gesungener vorgestellt. Fol. Wienn 1678 Christ. Cosmerov.

Scena I.

Bellona.

Campagne fertili
Fiamme distruggano
A terra vadano

Pompe e Beltà;
Fuggano

Erster Eintritt.

Bellona.

Der Felder Trächtigkeit
Zehre den Flammen-Brand,
Schönheit, vnd Pracht dess Land
Werd nicht errett.
Gut vnd Leuth

Cadano
Popoli
Tempij
Mura e Città.
E saggio chi và
Con falce guerriera
Là, dou' altri Impera
Mietendo Memorie.

Werd zur Beuth
In den Rauch
Gehen auch
Kirchen vnd Stätt.
Sehr weisslich im Beth',
Der auff seinen Waffen
Dort ruhig kan schlaffen
Wo andre regieren.

Scena II.

La Pace.

Anderter Eintritt.

Der Friden.

Tempo fù,
Che ne le Reggie
Albergai con Virtù,
Tra le Greggie
Cruda Inuidia,
Con Insidia
Mi cacciò:
Hor, ch' i poueri
Miei ricoueri
Tolti m' hà
Del Regnar l'Avidità.
Che farò?
Sommo Giove
Dimmi doue
Doue andrò?

Denck der Zeit,
Dass mir in Höfen war
Samt der Tugend platz bereit.
Vnd nun trib mich gar
Auff die Hierten-Weyd
Der Gewalt dess Neid
Listiglich.
Aber nun, dass mir
Die in Armuth hier
Ghabte Ort
Die Regier-Sucht nahme fort
Was thue ich?
Höchster Herr,
Wohin kehre
Ich nur mich?

Leider sah es auch mit den Originalproducten in deutscher Sprache nicht besser aus, von denen Kaiser Leopold mehrere — gewiss nicht ohne Selbstverläugnung — in Musik gesetzt hatte. Eines davon führte nach der Partitur die Aufschrift: *„Arien zu der Comödie: Die vermeinte Bruder und Schwester"* [1] und war zu Kaiser Leopold's Namensfest 1680 bestimmt. Am Schlusse singen die drei Göttinen:

Diana. Juno. Venus.

Heunt glanz das Sonnengold
Den grossen Leopold.

Diana.

Lebe wohl o grosser Kayser
Leb vergnügt bis an das ent,

[1] Beil. VIII. 167.

Hersche über alle heuser
Alles Glück sich zu dir wendt.

Diana. Juno. Venus.

Jupiter lass dich geniessen
Was würt miessen
Alle deine feint vertriessen u. s. w.

Ferner lautet eine der *„Arien zu der Comödi intitulirt:“ „Der thörechte Schäffer“*. Im Fasching 1683 von Kaiser Leopold in Musik gesetzt:

Schäfferin.

Dafne, wo bist du zu finden?
was verbirgt dich?
was thuet dich verhellen?

Dafne.

Die Lorber Oeste mich
deinen Augen stellen.

Schäfferin.

O unglickseelige
ist es wohl zu ergrinden?
Ein vnerhörte Gschicht,
Das du zum Stocke wirst
Verlierst der Augen Liecht. u. s. w.

Daphne war nämlich, von Apollo verfolgt, eben daran in einen Lorberbaum verwandelt zu werden.

Mit welchem Ernste und Nachdruck in Italien die Kunst des Singens betrieben wurde, davon geben die zahlreichen berühmten Schulen und die daraus hervorgegangenen weltberühmten Sänger ein unwiderlegliches Zeugniss. Es ist auch in keinem Lande die Singekunst zu so hoher Blüthe gelangt als in Italien, und nirgend hat eine eigentliche, in ununterbrochenem Fortgange sich entwickelnde Gesangschule existiert, als allein bei den Italienern. In allem was die Grundlage des Gesanges die richtige Stimm- und Tonbildung betrifft, sind sie immer die Meister aller übrigen Nationen gewesen; denn die Gesetze, nach

welchen sie die Tonbildung lehrten, sind bleibend und keiner Mode unterworfen, da sie aus der Natur des Gegenstandes hervorgegangen sind.

Der Gesang hielt gleichen Schritt mit der Vocalcomposition und schon in den classischen Zeiten des Kirchengesanges waren die grossen Kapellsänger auch tüchtige Componisten, so Giulio Caccini, Virgilio Mazzocchi, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Pistocchi u. a. in späterer Zeit.

Mit welcher Sorgfalt und Rücksicht auf allseitige musicalische Durchbildung die Gesangschüler zur Zeit Papst Urban VIII. unter Virgilio Mazzochi um 1636 unterrichtet wurden, erfahren wir durch dessen Schüler Giov. Andrea Bontempi, der 1647 bis 1651 Componist und Sänger am Hofe zu Dresden war[1]. Diesem zufolge waren die Schüler verpflichtet, täglich eine Stunde schwere Passagen zu üben, um eine Gewandtheit in der Technik zu erlangen; eine zweite Stunde verwendeten sie auf Uebung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation — alles in Gegenwart des Meisters und vor dem Spiegel stehend um die Mundstellung beobachten zu können und jede Verzerrung beim Singen zu vermeiden. Zwei fernere Stunden widmeten sie dem Studium des Ausdruckes und Geschmackes so wie der Litteratur. Dies waren die Beschäftigungen des Vormittages. Nachmittags verwendeten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf die Composition, die übrige Zeit des Tages auf Clavierspiel, Verfertigung eines Psalmes oder ähnlicher Arbeiten. Zu Zeiten sangen sie auch in den Kirchen Roms, oder hörten den Werken der Meister zu; giengen häufig zum Monte Mario, um gegen das Echo zu singen und aus den Antworten ihre Fehler kennen zu lernen. Solcherlei Studien konnten freilich Resultate liefern, die uns unglaublich scheinen wollen. Von dem gefeierten Sänger Baldassare Ferri aus Perugia (1610—1680), um dessen Besitz die Höfe Europa's sich stritten und welcher von 1655 bis 1680 Sopranist der Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. in Wien war, wird erzählt, dass er eine Trillerkette von zwei vollen Octaven chromatisch auf- und abwärts mit absoluter Reinheit eines jeden Tones in

[1] Fürstenau, I. 29.

einem Athem hatte durchlaufen können[1]. Daneben war er aber nicht minder ausgezeichnet in Mannigfaltigkeit charactervollen Ausdrucks.

Von Rom gieng der edlere, stäts mit gründlicher künstlerischen Durchbildung gepaarte Kammergesang aus, welcher nachher vorzugsweise in der Bologneser Schule des Pistocchi und Bernacchi zur höchsten Entfaltung gelangte, und als dessen ersten Begründer man Carissimi ansehen darf. Hingegen nahm der nach leidenschaftlichem Ausdruck und glänzender Bravour strebende dramatische Gesang seinen Ursprung zu Florenz unter Giulio Caccini, der aber von Abkunft ein Römer war. Nach dem Zeugnisse von De la Valle verdankt man grösstentheils dem Caccini die angenehme Art zu singen, welche damals über ganz Italien sich zu verbreiten begann. Weiter entwickelte sich der Bühnengesang besonders in der Schule des Scarlatti und der Neapolitaner: vollendete musicalische Bildung gesellte sich bei den Künstlern allerersten Ranges zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts mit Stärke des Ausdrucks und grosser Herschaft über die Technik: die Gesangskunst erreichte in ihnen ihren Gipfel. Zu diesen Künstlern gehörten nebst vielen andern Senesino, auch Giov. Carestini, der von 1723 bis 1725 der kais. Hofkapelle in Wien angehörte. Werthvolle Schriften über die Singkunst besitzen wir von dem grossen Sopranisten und Singmeister Pietro Francesco Tosi aus Bologna (geb. 1650), der von 1705 bis 1711 Hofcompositor Kaiser Josef I.[2] war; ein anderes Werk[3] hat der Sänger Giambattista Mancini, Singmeister am kais. Hofe in Wien herausgegeben, und darin Nachrichten der berühmtesten Sänger und Gesangschulen seiner Zeit mitgetheilt.

Die angesehensten Gesangschulen waren zu Bologna die des Francesco Antonio Pistocchi (um 1700), dessen Methode noch bis heute die Grundlage für allen guten Gesang ist, ferner die seines Schülers Antonio Bernacchi, der wieder den ebenerwähnten Giambattista Mancini zum Schüler hatte.

[1] J. J. Rousseau, Dict. de mus. Article Voix.

[2] Opinioni de cantori antichi e moderni. Bologna 1723.

[3] Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato. Vienna 1774.

Weiter gehörten zu den ersten Gesangschulen zu Neapel die des Scarlatti und seiner Schüler, Porpora, Leo und Feo; zu Rom lehrten Amatori und Fedi; ausserdem waren berühmte Schulen zu Mailand, Modena, Genua und Florenz. Aus den zahllosen Namen hochgefeierter Sänger, die in ganz Europa gesucht und reichlich belohnt wurden, sollen hier nur einige angeführt werden, welche eine längere oder kürzere Zeit Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle in Wien waren. Es blühten dort von 1637 bis 1656 die Bassisten Benedetto Riccioni, Baldassare Pistorini; die Tenoristen Steffano Bonni, Ant. Massucci, Ludwig Bartolaia; die Altisten Jac. Fil. Ferrari, Bald. Paggioli, Aless. Contilli; die Sopranisten Torquato Giordani, Gius. Bianecchia, Domenico del Pane, Domenico Proglio, Domen. Sarti und der bereits genannte Baldassare Ferri. Von 1657 bis 1680 werden mit Auszeichnung erwähnt die Bassisten Francesco Cianci, Ang. Maria Lesma; die Tenoristen Nic. Mazzella, Jos. Mar. Donati, Pietro Santi Garghetti; die Altisten Paolo Castelli, Ant. Pancotti; die Sopranisten Lor. Cocchi, Giul. Ces. Donati, Pompeo Sabatini[1]. Der Sänger in den folgenden Perioden wird später gedacht werden.

Wir sind nun an dem dritten Momente der Verbreitung italienischer Musik in Europa und Oesterreich insbesondere angelangt, nämlich dem der Erfindung der Oper. Fragt man, durch welche Veranlassung, auf welchem Wege, durch welche Mittelstufen man zu dieser epochemachenden Erfindung gelangte, so gibt uns die Geschichte der Entdeckungen zwei analoge Fälle an die Hand, wo man ein bestimmtes Ziel verfolgte, dieses schliesslich zwar nicht wirklich erreichte, aber zugleich etwas ganz anderes und interessantes entdeckte. Als Columbus nach Westen ausfuhr, meinte er einen neuen Weg nach Ostindien zu finden — und entdeckte an dessen Statt America (Westindien) — ähnlich als die Alchymisten sich abmühten, Gold zu machen und den Stein der Weisen zu finden, fanden sie zwar beides nicht, aber sie lernten dabei eine Menge Stoffe kennen, die zur neuen Chemie den Weg bahnten. Eben so gieng es bei Erfindung der Oper. Als im XV. und XVI.

[1] Köchel, die kais. Hof-Musikkapelle. p. 58 ff.

Jahrhundert in Italien die Künste und Wissenschaften nach langem Schlafe wieder erwachten und das Studium der classischen Sprachen mit unersättlicher Begier getrieben wurde, wollte man auch die Künste wieder jener Höhe zuführen, auf welcher sie bei den Griechen und Römern in ihrer grössten Blüthe gestanden hatten. Man zog die reiche Anschauung an den Mustern der Rede, der Dichtung und Plastik zu Rathe und war durch Nachbildung zu manchem erfreulichen Resultate gelangt. Noch aber fehlte es in einer Kunst — der Musik — an Vorbildern und didactischen Werken, um sich eine Vorstellung von der Art und Weise zu machen, durch welche Mittel besonders die Griechen die wunderähnlichen Erfolge bei der Verbindung des Dramas mit der Musik erzielt hatten. Was vom Alterthume über Musik erhalten war, konnte eher dazu dienen die Geister zu verwirren, als sie zu erhellen; das hielt aber nicht davon ab, dass man muthig das Ziel verfolgte, eine dramatische Musik zu erfinden, welche geeignet wäre, auf das Gemüth der Zuhörer einen ähnlichen Eindruck zu machen, als man so oft von den Griechen gehört hatte. Eine Anzahl solcher vom hellenischen Geiste berauschter Männer hatte sich im letzten Viertel des XVI. Jahrhunderts in Florenz zusammengesellt, wo die kunstfördernden Medicäer jede Kunstbestrebung eifrig unterstützten. Man versammelte sich in dem Hause des Giovanni Bardi aus der gräflichen Familie der Vernio, der ein vielseitig gebildeter Mann selbst als Dichter und Componist sich bethätigt hatte. Man erkannte bald, dass man den Weg zu dem vorgesteckten Ziele sich selbst bahnen müsse, und vereinigte sich darüber, dass, um allgemeine und lebhafte Wirkungen bei den Zuhörern zu erreichen, leichte Verständlichkeit des vorgetragenen Gedichtes und ein genaues Anschmiegen der Musik an das Wort die erste Bedingung sei, von der man sich Erfolge versprechen könne. Da nun die bisherige polyphone Behandlung der Musik, die zuletzt von den Niederländern bis zur Künstelei getrieben wurde, den Text zerreisse und unverständlich mache, so war der erste Beschluss, diese Art der Behandlung vor allem von der dramatischen Musik ganz entfernt zu halten. Auch darüber einigte man sich, dass es nicht angemessen sei, die Empfindung des einzelnen durch einen ganzen Chor aussprechen zu lassen, es wurden daher mehrstimmige Gesänge nur für geeignete Fälle zu-

gelassen, dafür aber Einzelgesänge (Monodien) anfangs mit einfacher Begleitung eines einzigen Instrumentes, der Lyra oder Laute, zugelassen. Schon diese ersten Versuche hatten ungeachtet ihrer Unvollkommenheit Beifall gefunden und zu weiteren Fortschritten ermuntert. Da diese Monodien dem ariosen Stile angehörten, allerdings noch ohne Arien im spätern Sinne zu sein, so erkannte man doch bald, dass es Gemüthszustände im Drama gebe, welche sich nicht so erheben, um damit einen wirklich gesungenen ariosen Vortrag zu rechtfertigen; es musste eine Zwischenstufe des Vortrages gefunden werden, welcher zwar nicht im rhythmisierten, ariosen Stile gehalten war, aber auch nicht in den einfachen Redeton zurücksank. Dieses zu erfinden war nun Jacopo Peri, einem Florentiner gelungen, der zugleich ein tüchtiger Sänger und Meister auf dem Clavier war; er hiess der Stile rappresentativo, recitativo oder parlante, womit man meinte den dramatischen Stil der Alten nun endlich wieder aufgefunden zu haben. Peri[1] gibt selbst Rechenschaft von den Gedanken und Wünschen, welche sein Streben nach Herstellung dieses dramatischen Musikstiles im Geiste der Alten geleitet haben. Er sei der Meinung gewesen, sagt er, die Griechen und Römer hätten für die dramatische Poesie einer musicalischen Ausdrucksweise sich bedient, welche zwar über die gewöhnliche Sprache hinausgreife, aber doch nicht bis zum eigentlichen Gesange sich erhebe, sondern vielmehr zwischen beiden in der Mitte stünde — sowohl hinsichtlich des Tonfalles als auch der Bewegung; bezüglich der letzten musste eine solche Ausdrucksweise zwischen der gedehnten, getragenen Bewegung des Gesanges und der rasch dahinströmenden Rede die Mitte halten. Ferner habe er beobachtet, wie manches in der Declamation einen solchen Nachdruck erhalte, dass es der Hervorhebung durch eine dazu angeschlagene Harmonie zugänglich sei, während wieder im freien Verlaufe des Sprechens vieles vorkomme, das als tonlos sich unterordne, daher nicht für jeden Ton des Gesangs einen Accord fordere. „So merkte ich", fährt er fort, „auf den Wechsel in Hebung und Senkung der Stimme, wie er bei den mannigfachen Gemüthserregungen der Trauer, Freude u. dgl. erscheint, und liess an solchen Stellen

[1] Vorrede zu seiner Oper *Euridice*. Venedig, gedruckt bei Marescotti.

je nach Massgabe der Stärke der Erregtheit die Unterstimme sich fortbewegen oder zu con- und dissonierenden Intervallen des Gesanges ruhen, bis die Stimme des Recitierenden durch mehrere Töne hindurch wieder an eine solche Stelle gelangte, welche in der gewöhnlichen Rede betont wird und einen neuen Accord begehrt". Wie Peri nun zwar nicht behaupten möchte, dass der dramatische Gesang der Alten genau eben so beschaffen gewesen sei, so glaubte er doch dass ein solcher Gesang so beschaffen sein müsse, sobald er der Rede genau sich anzuschliessen trachte.

Damit waren, wenn auch nicht die antike Darstellung des Dramas, wohl aber die wesentlichen Hauptformen der nachherigen Oper, der Einzelgesang und mehrstimmige Gesänge mit Begleitung, die Arie und das Recitativ zugleich ein Drama mit ununterbrochener Musik zu Stande gebracht und das erste Dramma per musica, welches Peri nach seinen Ansichten componiert hatte, war ein Gedicht von Ottavio Rinuccini, und wurde 1594 oder 1595 im Corsischen Hause in Rom aufgeführt. Es hatte den Titel *Dafne* und behandelte die Mythe ihrer Metamorphose in den Oelbaum. Der Beifall war allgemein, und man war völlig überzeugt, damit das längst Gesuchte und sehnlichst Erwünschte gefunden zu haben.

Mit noch viel grösserem Beifalle wurde das zweite Dramma per musica, das Schäferspiel „*Euridice*", Text von Rinuccini, Musik von Peri[1] aufgenommen, welches im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich IV. von Frankreich mit Maria von Medici am herzoglichen Hofe zu Florenz vor einer glänzenden Versammlung ausgezeichneter Künstler und angesehener Herren vom Adel aufgeführt wurde.

Ungeachtet ihrer primitiven Beschaffenheit übte doch die neue Oper, als ein Kunstwerk, in welchem man die dichtende, tönende und mimische Kunst zu einem Ganzen verbunden geniessen konnte, allgemeine Anziehungskraft aus. Während durch die dramatische Musik das Gefühl erregt wurde, reizten und beschäftigten die Sinne der Aufwand und die Pracht der Aufzüge, Gewänder und Decorationen, wozu schliesslich noch der Tanz trat. Es war daher begreiflich, dass bei einer leichterregbaren Nation

[1] Eine Probe daraus Beil. VII. 4.

die Begierde nach dieser neuen Herrlichkeit alsbald zum unglaublichen sich steigerte. Indess erwuchsen damit auch Gegner und zwar waren es die besseren Componisten, welche mit ganz anderen Kunstgrundsätzen aufgewachsen waren und auf die Beschäftigung mit dem leichtfertigen Musikdrama, wie auf ein dilettantisches Spiel, beinahe mit Verachtung herabsahen. Allein die Zeitströmung war stärker als der Widerstand und bald (1621) sollte der Oper die höhere künstlerische Weihe zu Theil werden, indem ein Tonsetzer von grossem Genie und anerkannter Vortrefflichkeit als Contrapunktist sich ihr zuwandte. Dies war Claudio Monteverde, geboren zu Cremona 1568, Kapellmeister zu Mantua, endlich von 1613 bis 1643, in welchem Jahre sein Tod erfolgte, Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig. Das Streben dieses bedeutendsten Tonmeisters seines Zeitalters gieng nun dahin, leidenschaftlich stark erregten Zuständen den angemessensten musicalischen Ausdruck zu verleihen und auf diesem Gebiethe liess er auch alle seine Vorgänger und Mitlebenden weit zurück[1]. Zu diesem Ende wagte er Intervallenverbindungen, welche ihm von seinen Zeitgenossen heftige Anfechtungen zuzogen, desungeachtet aber in die Praxis der folgenden Zeit übergiengen und für die Behandlung der Harmonie Epoche machten. Ausserdem führte er der Oper eine reichlichere Instrumentierung zu und behandelte sie nicht mehr als blos accordfüllende, sondern als selbständige darstellende Kraft.

Nachdem Monteverde die Sprache der Leidenschaften gefunden hatte, fanden sich bald tüchtige Männer, die sie weiter entwickelten und in grösseren Fluss brachten. Der nächste war Francesco Colleto genannt Cavalli, geboren zu Venedig um 1600, 1617 unter Claudio Monteverde Sänger der Kapelle von S. Marco, 1638 Organist an der zweiten Orgel, 1668 zweiter Amtsnachfolger des Monteverde. Seine erste Oper erschien 1639, dieser folgten bis 1669 38 andere. Vor allem war es sein *Giasone*, 1649 für Venedig componiert, der mit dem grössten Erfolge die Runde über alle Theater Italiens machte und 1650 in Wien gegeben wurde. Joh. Ad. Scheibe sagt in seinem werthvollen „Critischen Musicus“ (1745) von Cavalli: er sei nach damaligen Zeiten unver-

[1] Eine Probe aus seiner *Ariadne* ist Beil. VII. 5 abgedruckt.

gleichlich gewesen. „Sein Recitativ übertrifft alles, was ich in dieser Schreibart von allen italienischen Meistern jemals gesehen habe. Er ist neu, kühn, ausdrückend und folgt dem Character aufs genaueste.“

Nächst Francesco Cavalli hatte auf die Entwicklung des dramatischen Musikstiles nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen den grössten Einfluss Giacomo Carissimi, denn von seinen dahin gehörigen Werken sind nur Bruchstücke bekannt. Er war um 1604 in der Nähe von Rom geboren, war Kapellmeister in der Apollinariuskirche in Rom und blühte hauptsächlich von 1635 bis 1680. Seine Thätigkeit im dramatischen Fache concentrierte sich in der Cantate und im Oratorium (worauf wir gleich nachher zurückkommen), allein die Rückwirkung seines Stiles auf die eigentliche Oper wurde allgemein anerkannt und von seinen ausgezeichnetsten Schülern weiter entwickelt. Unter diesen waren [1] die nachmaligen berühmten Namen Alessandro Scarlatti, Bononcini, Bassani, eben so auch Marco Antonio Cesti. Dieser letzte war 1625 geboren, später Hofkapellmeister Kaiser Leopold I., und starb zu Venedig um 1670. Er trat 1649 mit seiner ersten Oper *Orontea* auf, dieser folgten noch sechs andere, worunter besonders *La Dori* in allen bedeutenden Städten Italiens den grössten Beifall fand und auch 1664 in Wien [2] gegeben wurde. Sein vorzügliches Verdienst bestand darin, dass er von den Formen und Erfahrungen im Dramatischen, welche Carissimi und er selbst innerhalb der Cantate gewonnen hatten, in der Oper Gebrauch gemacht und diese dadurch auf eine höhere Stufe gehoben hatte.

Die Oper dieser Periode zeigte im Ganzen bereits ein ausdrucksvolles, der Rede zwanglos folgendes Recitativ: der ariose Gesang erscheint seit Carissimi und Cavalli weit entwickelter, kleine Instrumentenritornelle umschliessen und unterbrechen die ariosen Gesänge, nur der Chor ist von keinem dramatischen Interesse.

Die Periode des Glanzes der italienischen Oper beginnt aber mit Alessandro Scarlatti, von dessen Lebensverhältnissen nur wenig bekannt ist. Er war ein geborner Neapolitaner, oder

[1] Mattheson, Ehrenpforte. p. 35. [2] Beil. VIII. 40.

wahrscheinlicher ein Sicilianer, der etwa von 1650 bis 1725 blühte. Seine musicalische Thätigkeit begann um 1680, als er sich von seinem Lehrer Carissimi trennte; er ward bald darauf als königlicher Kapellmeister nach Neapel berufen, wo er bis an sein Ende verblieb und eine ebenso segensreiche als fast unglaublich ausgebreitete und vielseitige Kunstthätigkeit entwickelte. Als Componist versorgte er Kirche, Kammer und Theater mit seinen Schöpfungen; neben einer grossen Menge von Mottetten, Psalmen schrieb er an 200 Messen, 7 Oratorien, über 100 Opern und ein halbes Tausend Cantaten. An Schülern hatte er Zulauf aus allen Landen Europa's; als Sänger und Singmeister ist er der Begründer des modernen dramatischen Gesanges; die von ihm geleitete Kapelle erregte sogar Corelli's Erstaunen.

In der Musikgeschichte wird Scarlatti der Vermittler des grossen Stiles Palestrina's mit dem schönen Stil genannt. In seinen Kirchensachen gehört er als Vertreter des gelehrten Contrapunktes und strengen Stils, gleich Lotti, Fux, Berardi, dem älteren Bononcini der alten Schule an, andererseits bezeichnen seine dramatischen Werke mit Rücksicht auf Gesangreichthum, Schönheit der Melodie, Fülle und sinnliche Unmittelbarkeit, die Richtung der von ihm begründeten neapolitanischen Schule. Mit Scarlatti beginnt die moderne italienische Oper; an ihn knüpft sich ihre ganze weitere Entwicklung zu Neapel, Venedig, Bologna, Wien und ihre Hauptvertreter Giov. Bononcini, Ant. Caldara, Franc. Conti, alle drei in Wien thätig, verfolgten die von ihm geöffneten Bahnen, und auch G. Händel studierte ihn mit dem grössten Eifer. Seine stäts originelle, frische Melodik war mit lebhaft treffendem Ausdruck gepaart, der auch im Komischen mitunter ganz unnachahmlich war; seine höhere Durchgeistigung und knappere, sichere Gestaltung der dramatischen Melodie war es besonders, wodurch er auf Zeitgenossen und Nachkommen so anregend wirkte.

Als ein Seitenzweig, und mit ihr nahe verwandt, entwickelte sich neben der dramatischen Musik das Oratorium. Aus unscheinbaren Anfängen in der Mitte des XVI. Jahrhunderts hatte in Rom der Priester Filippo Neri (1551) unter Mitwirkung von Giovanni Animuccia, Kapellmeister am Dome zu St. Peter und nach dessen Tode mit Palestrina zur Erbauung der Zu

hörer in der Fasten eine Art vierstimmiger hymnenmässiger Gesänge eingeführt, wobei hie und da auch einzelne Stimmen den Chor ablösten. Diese, *Laudi spirituali* genannt, hatten mit dem nachherigen Oratorium nur eine äussere Aehnlichkeit durch den volksmässig biblischen Inhalt und durch die Ausschliessung sichtbarer Darstellung der Handlung, ungeachtet nach und nach das Oratorium zu einem dramatischen Kunstwerke sich entwickelte. Zu ihrem Aufschwung führte aber die Kammer-Cantate (Cantata da camera), wie sie von Carissimi zu einer Art dramatischer Scenen mit Recitativen, ariosen und Ensemblesätzen ausgebildet wurde. Es ist klar, da jeder auf Sinnenreiz der Augen gerichtete Bühnenapparat entfernt gehalten wurde, dass die Cantate, um dramatische Wirkungen zu erzielen, durch Reinheit des Stils, Schönheit der Form, und künstlerische Behandlung der Stimmen dasjenige durch Musik allein ersetzen musste, was ihr durch den Mangel an scenischer Einwirkung entgieng. Der Höhenpunkt, welchen das Oratorium durch Joh. Seb. Bach und Chr. Händel erreichen sollte, fällt in eine spätere Periode, die uns hier noch nicht berührt.

Wenn auch die neuentstandene Oper von ihren Hauptpflegestätten zu Bologna und Venedig in kürzester Frist über ganz Oberitalien und hierauf auch später in Unteritalien mit unwiderstehlicher Kraft sich nicht verbreitet hätte und eine wahre Sehnsucht nach diesem Hochgenusse nicht erwacht wäre, so genügte allein der hohe Standpunkt, welchen die Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert schon vor Palestrina in Italien eingenommen hatte, um den Norden von Europa nach diesen süssen Früchten Ausoniens lüstern zu machen, und die Regenten waren eifrigst bemüht, nicht nur die Componisten dieser lieblichen Musik sondern auch die Künstler an sich zu ziehen, welche allein geeignet waren, die Compositionen ihrer Stammesverwandten würdig zu Gehör zu bringen. In Oesterreich hatten schon 1619 unter Kaiser Ferdinand II. die bereits erwähnten italienischen Kapellmeister ihren Einzug gehalten und eine Anzahl Sänger und Instrumentisten waren ihnen gefolgt; allein die alles verheerende Wuth der Religionskriege in Deutschland (1618—1648) liessen es erst unter Kaiser Ferdinand III. (1637—1657) nach mehrfachen Versuchen mit Cantaten und kleineren Theaterfesten dahin kommen,

dass die erste grosse Oper (1653) gegeben werden konnte, worauf dann, nachdem das Eis gebrochen war, unter Kaiser Leopold I. (1658—1705) die hereindrohende musicalische Fluth aus Italien alles andere verdrängend sich ausbreiten konnte. Bis zum Schlusse des XVII. Jahrhunderts waren bereits (Beil. VIII) 379 Opern, feste teatrali und Oratorien in Wien zur Aufführung gekommen, und darin war es wohl nur von Venedig übertroffen worden. Von den deutschen Residenzstädten rivalisierten München [1] und Dresden [2] in ihren musicalischen Leistungen mit Wien, das aber ausser nachhaltigeren finanziellen Mitteln auch die sorgsame methodische Pflege der Musik durch kunstverständige Regenten und ein empfängliches Publicum vor den beiden andern Städten voraus hatte.

Ehe wir an eine nähere Betrachtung der musicalischen Leistungen in der Oper und dem Oratorium dieser Periode in Wien gehen, müssen wir den dabei zu Grunde gelegten Textbüchern (*Poesie* genannt) und ihrer Einrichtung einige Aufmerksamkeit schenken.

Aus der damaligen Grundansicht, dass die neuerfundene Oper sich so nahe als möglich der antiken Tragödie mit ihren Chören anzuschliessen habe, gieng die natürliche Folge hervor, dass man meinte, die Stoffe der Oper könnten nur aus der antiken Götter- und Heroenmythe, oder aus der alten griechischen oder römischen Geschichte genommen werden und höchstens durch allerlei Zauberspuck an alte Sagen wie der Circe, Ariadne u. dgl. erinnern. Dass die modernen Anschauungen zu den alten Hüllen wenig passten, und sämmtliche dargestellten Personen, ihre Helden und Götter ebenso wie die herbeigezogenen Personificationen der Furcht, des Hasses, des Neides u. dgl. leere bedeutungslose Schemen waren, für die sich der Zuschauer nicht entfernt interessieren konnte, wurde ohne Bedenken hingenommen, da man für diesen unentdeckten Mangel auf so vielfache Weise durch einschmeichelnde Gesänge, durch prachtvolle Aufzüge, überraschende Maschinerien und Decorationen mit Seetreffen, Schlachten mit Kämpfern zu Fuss und zu Pferd, und durch das unwiderstehliche Ballet in stäter Aufregung erhalten wurde, so dass man

[1] F. M. Rudhart, Gesch. der Oper in München. 1865.
[2] Fürstenau, Gesch. der Mus. in Dresden.

darüber weiter nachzugrübeln wenig aufgelegt war. Durch die Dichter jener Periode wurde auch auf ganz geschickte Art in ihren Operntexten dafür gesorgt, dass die Sänger in zweckmässiger Folge Gelegenheit hatten, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, dass die zu lange Dauer von rein musicalischen Productionen durch Tänze, militärische Evolutionen u. dgl. unterbrochen und das schaulustige Publicum durch reichliche Abwechslung in Athem und bei guter Laune erhalten wurde. Da die äusserst kostspielige Oper zu jener Zeit allein vom Hofe bestritten und die Theilnahme an diesem Genusse eine Gestattung des Hofes war, so fanden Dichter und Componisten es durchaus angemessen, dass die Oper nur eine persönliche Unterhaltung und Verherrlichung der Person des Monarchen oder derjenigen höchsten Personen sei, welche der Monarch damit zu feiern wünschte. Die ganze Anlage der Oper war daher so beschaffen, dass, ungeachtet das Sujet oft weit davon ablag, doch niemals häufige Anspielungen auf die gefeierte Person fehlen durften und am Schlusse in der sogenannten „*Licenza*", einer förmlichen, gesungenen Ansprache an dieselbe gipfeln mussten. In der Wahl der Mittel, solche Beziehungen zu finden, waren die Dichter eben nicht ängstlich, und in der Oper *Il Pomo d'oro* lässt der Verfasser, Fr. Sbarra, nach der Zutheilung des unheilvollen Apfels die damit beglückte Göttin bei Jupiter sich beklagen, dass sie deshalb von den beiden andern Göttinen angefeindet werde, worauf der Vater der Götter den Ausspruch thut, um diesem Zwiespalt ein Ende zu machen, werde er den Apfel an sich nehmen und ihn so lange bewahren, bis sich eine irdische Fürstentochter finden werde, die erhaben wie Juno, weise wie Minerva, schön wie Venus, die Eigenschaften dieser drei Göttinen in sich vereinigt. Die Göttinen sind, wie der Dichter versichert, mit diesem Ausspruche zufrieden, und da sich in der Person der neuvermählten Kaiserin, Margaretha von Spanien (welcher dieses Fest galt) diese Eigenschaften vereinigt fanden, so nahmen die drei Göttinen keinen Anstand, dieser Candidatin in der Licenza den Apfel zuzuerkennen. An kühnen Allegorien ist in der *Monarchia latina trionfante* bedeutendes geleistet, wo drei Regierungsformen sichtlich verkörpert erscheinen. Oft scheint bei diesen theatralischen Vorstellungen der Tanz oder die prunkhaften Aufzüge die Hauptsache gewesen zu sein, welchen der Text und

die Musik nur zur Umrahmung dienten, so in der *Contesa dell' aria e dell' acqua* (1667), welche ausdrücklich als Festa a cavallo bezeichnet wird, auch die Partituren mit Text und Gesang, welche häufig Introduzione ad un ballo heissen.

Ungeachtet der nicht wenigen Gebrechen der Operntextbücher, zu welchen ausser den ebenerwähnten auch noch die phrasenreichen, der Natur und der Situation wenig angemessenen Dialoge kommen, würde man den Textverfassern Unrecht thun, ihnen alles Verdienst abzusprechen. Vieles Mangelhafte gehörte dem Tone der Zeit und der Etiquette der Höfe an; man fand nämlich zu jener Zeit auch an andern Höfen ganz natürlich, was uns jetzt ganz wider die Natur zu sein scheint: es fiel niemanden ein, einen griechischen Heros mit Allongeperücke lächerlich zu finden, und der Schriftsteller, wenn er nicht weit über seine Zeit sich erhebt, schreibt, wie er hofft, dass es denen gefällt, von denen er abhängt. Nicht ohne Verdienst ist die durch den massenhaften Begehr abgedrungene Auffindung so vieler antiker Stoffe, ihre Modificationen für Zeit und Verhältnisse, das Geschick, dem Componisten, wo er es braucht, die abwechselnden Gesangestexte zu biethen, und in den Betrachtungen des Chors oder Einzelner etwas Passendes zu sagen. Wenn die Farben in den einzelnen Situationen stark aufgetragen wurden, so lag wieder die Schuld nicht an dem Dichter allein; die Zeit vertrug, ja forderte grelle Farben. Da indessen die italienische Sprache den meisten Zuhörern eine fremde war, und die Poeten sie zu jener Zeit so weit in ihrer Gewalt hatten, als mehrere Jahrhunderte an ihrer Bildung gearbeitet hatten, so nahm man das wohlklingende und von den Sängern schön vorgetragene, ohne auf den Inhalt genauer einzugehen, willig hin.

Da es von nicht geringer Schwierigkeit sein dürfte, jeden der Verfasser, welche in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Operntexte für Wien schrieben, im einzelnen zu characterisieren, und dies wenn es gelänge schwerlich allgemeines Interesse erregen könnte, so soll hier nur von denjenigen, welche in den Hofzahlamts-Rechenbüchern als „Poeten“ erscheinen, Erwähnung geschehen und zugleich die wenigen Daten über ihr Leben eingeschaltet werden, welche in den bekannten Werken des F. S. Quadrio, G. Tiraboschi u. a. über italienische Litteratur

spärlich genug zu finden waren. — Zu den frühesten Textverfassern gehört Aurelio Amalteo di Uderzo[1] geboren zu Pordenone[2], (Friaul). Nach den Rechnungen bezog er als Hofpoet von 1661 bis zu seinem Tode im Juli 1690 eine Pension von 300 Gulden. Er verfasste für Wien von 1659 bis 1669 7 Texte für Opern und Oratorien[3]. Unter seinen grösseren Werken ist der pompose *Rè Gelidoro* (1659), *Il Ciro crescente* (1661), *Il Perseo* (1669) hervortretend.

Mit ihm beinahe gleichzeitig war Francesco Sbarra aus Lucca (Quadrio III. p. 469. 502). 1665—1668 erscheint er als Hofpoet mit 1000 fl. Gehalt, seit 1667 auch mit dem Titel kaiserlicher Rath. Für Wien schrieb er von 1662 bis 1667 6 Texte für Opern und Oratorien, darunter den *Pomo d'oro* (1666), *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua* ein Caroussel (1667), *La Schiava fortunata* (1667), wobei er auch dadurch begünstigt ward, dass mehrere seiner Texte von dem berühmten A. Cesti in Musik gesetzt wurden.

Der Conte Niccolò Minato aus Bergamo (Quadrio Stor. V. 468) war von 1669 bis zu seinem Tode im Jahre 1698 durch 30 Jahre Hofpoet mit 1200 fl. Gehalt und nützte seine Dienstzeit redlich aus, indem er für Wien von 1667 bis an sein Ende 165 Texte für Opern und Oratorien schrieb, was für jedes Jahr 5—6 Nummern gibt.

Während dessen späteren Lebensjahren rückte Donato Cupeda ein, der zwar für Wien von 1689 bis 1704 26 Texte lieferte, aber erst von 1696 bis an seinen Tod im Jahre 1704 als Hofpoet aufgeführt wird.

Sein Nachfolger als Hofpoet (von 1703—1713) war Pier Antonio Bernardoni, geboren zu Vignola (Modena) 30. Juni 1672, gestorben in Bologna 19. Jänner 1714 (Marzuchelli Scritt. II. p. 977 — Quadrio II. 336 — Lombardi Storia III. 387). Für Wien schrieb er 1701—1710 28 Nummern, von denen einige auch J. J. Fux in Musik setzte, wie *La Clemenza di Augusto* (1702) — *Julo Ascanio* (1708) — *Pulcheria* (1708).

[1] Allacci. [2] Marzuchelli, Scritt. d'Italia. I. 565. [3] Die Zahl der Operntexte bezieht sich immer auf das Verzeichniss (Beil. VIII), wobei es immerhin geschehen kann, dass unter dem dort angegebenen Autore incerto irgend ein bekannter Autor steckt.

Der letzte Hofpoet dieser Periode vor Apostolo Zeno war Silvio Stampiglia, ein Römer (Quadrio III. 2. p. 484), von 1707 bis 1713 Hofpoet, später in Pension bis etwa 1725. Für Wien war er 1697—1714 thätig; unter seinen 18 Operntexten war auch die berühmte *Camilla, regina dei Volsci*, welche mit Ant. Bononcini's Musik in Italien, Deutschland und England grossen Erfolg hatte.

Unter diesen genannten „Poeten" tritt Pier Antonio Bernardoni durch gewandten Ausdruck und durch die glückliche Anlage mehrerer Stücke hervor, wodurch sie, wie *La Clemenza di Augusto*, besonders aber *Pulcheria*, auf rein menschliche Verhältnisse gegründet, die Lösung der Verwicklung ohne Dazwischenkunft eines Gottes in der Maschine auf natürliche und zugleich überraschende Weise herbeiführen.

Ausser diesen ständigen Operntextverfassern kommen noch vorübergehend nach dem Verzeichnisse (Beil. VIII) als solche vor:

Prospero Bonarelli (1631. 1668) — Giov. Faustini (1642) — Giac. Bodoaro (1645) — Giac. Andr. Cicognini (1650. 1657) — Ben. Ferrari (1653) — Giov. B. Maccioni (1653) — Diamante Gabrielli (1656) — F. Giov. Marcello (1659) — Ant. Draghi (1660—1669, 16 Nummern) — Conte Caldano (1660) — Camillo Serano (1661) — Cav. Ximenes (1663—1669) — Apollonio Apolloni (1664) — Don Remigio (1665) — Domen. Federici (1666) — Giov. Andr. Moneglia (1667) — Giov. Bernini (1670) — P. Guadagni (1672) — Ag. Moreto (1673) — Matt. Noris (1674) — P. Susini (1675) — P. Luigi Ficiani (1678) — Ben. Pamfili (1678. 1687) — Hanns Albr. Ruprecht (1679. 1682) — A. Eumaschi (1680) — Paolo Castelli (1683) — G. B. Luti (1685. 1687) — Loretto Mattei (1686) — Ott. Malvezzi (1689) — Adr. Morselli (1689) L. Orlandini (1690) — Gius. Apolloni (1690) — Michelangelo Angelico (1694) — Andr. Zabarela (1696) — Ferri (1697) — Giul. Ces. Corradi (1698) — F. Lemene (1699. 1706) — Rinaldo Ciallis (1700. 1709) — Fr. Passerini (1701) — Fr. Dom. Filipeschi (1701. 1709. 1711) — Riccardo Rodrano (1701) — Cav. Addimari (1702) — Ant.

Medolago (1704) — Ab. Ant. del Negro (1704. 1712) — G. B. Neri (1705. 1706) — Dom. Mazza (1706) — Alindo Scirtoniano (1706. 1711) — Rocco M. Rossi (1706) — Lib. Nicom. Ciini (1707) — Carlo M. Uslenghi (1708) — Fr. Mar. Daria (1708) — Vinc. Grimani (1709) — Nunzio Stampiglia (1709—1711) — Giov. B. Ancioni (1710) und sehr viele unbekannte Verfasser.

Wichtige Personen sind in der Oper neben den Poeten zuerst der Architect, welcher die Scenerien, Verwandlungen und Costüme anzugeben hatte und in Wien durch den berühmten Lud. Burnacini von 1662 bis 1706 würdig vertreten war. Ihm ziemlich ebenbürtig war durch eine Reihe von Jahren der Hofballetmeister G. Domenico Ventura.

Wenn wir uns nun zu den Componisten wenden, welche als Kapellmeister und Vice-Kapellmeister am kais. Hofe von der Mitte des XVII. bis zu Ende desselben Jahrhunderts berufen waren, ausser der Kirchenmusik die Compositionen zu den Opern, kleineren Theaterfesten und Oratorien zu liefern, so erscheinen darunter auch einige, welche in dem Ueberblicke des geschichtlichen Ganges, den die dramatische Musik bis dahin genommen hat, bereits genannt wurden, und deren Thätigkeit am kais. Hofe hier etwas näher in Betracht gezogen werden soll. Ihre Zahl ist kleiner, als man in einem so langen Zeitabschnitte von anderthalb Jahrhunderten erwarten sollte, da mehrere durch ihre längere Lebensdauer und ihre unglaubliche Fruchtbarkeit die grössere Zahl ersetzten und auch der Kaiser Leopold selbst einen namhaften Beitrag zu den Compositionen von Opern und Oratorien während seiner 47jährigen Regierung produciert hatte.

Zu den frühesten bekannten dramatischen Componisten in Wien ist in erster Reihe zu nennen:

Antonio Bertali, geboren 1605 zu Verona, gestorben in Wien 1. April 1669. Er erscheint in den Rechenbüchern von 1637 an als Hofmusicus in Wien, wurde 1649 an Valentini's Stelle Hofkapellmeister und starb 64 Jahre alt in seiner Anstellung, nachdem er von Kaiser Ferdinand III. bereits 1641 mit einer goldenen Medaille, 1651 mit einer Gnadengabe von 3000 fl. und von Kaiser Leopold I. mit einer ähnlichen von 1500 fl. ausgezeichnet worden

war[1]. 1631 und 1646 wurden Cantaten von ihm gegeben, seine Thätigkeit in dramatischer Musik begann jedoch mit der erwähnten ersten grossen Oper *L'Inganno d'amore* (1653), welcher *Teti* 1656, *Il Rè Gelidoro* 1659, *Gli Amori di Apollo* 1660, *Il Ciro crescente* 1661, *L'Alcinde* 1665, *Cibele e Atti* 1666, *La Contesa dell'aria* 1667 folgten. Von Oratorien liegen noch zwei von 1663, und *La Strage degli innocenti* von 1665 vor[2].

Ein Zeitgenosse Antonio Bertali's war Giov. Felice Sances, der von Kaiser Ferdinand III. am 1. October 1649 an Bertali's Seite zum Vice-Kapellmeister und nach dessen Tode von Kaiser Leopold I. 1669 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Sances war 1600 in Rom geboren, erscheint bereits 1637 als Tenorist in den Hofrechnungen und starb in Wien 24. Nov. 1679. Ungeachtet Fux anführt, er glaube nicht, dass jemand mehr geschrieben habe als Sances, so scheint seine Thätigkeit mehr der Kirche zugewendet gewesen zu sein, wovon eine grössere Zahl von Psalmen, Mottetten und Litaneien in Venedig gedruckt erschienen. (Gerber. Neues Lex.) An Cantaten enthält das Verzeichniss nur 4 Nummern seiner Composition von den Jahren 1648, 1654, 1655 und 1658; 1 Serenade von 1662, 1 Oper *Aristomene Messenio* von 1670, endlich 4 Oratorien von 1666, 1670, 1671 und 1672[3].

Seine mitstrebenden Componisten in Wien an verdientem weitverbreiteten Ruhme übertreffend war Antonio Cesti, welchen Kaiser Leopold am 1. Jänner 1666 zum Vice-Kapellmeister an seinen Hof berief, wo er bis 1669 blieb, dann aber nach Venedig zurückkehrte und wahrscheinlich in demselben Jahre dort starb. A. Cesti war zu Arezzo um 1620 geboren, ward reformierter Franciscanermönch, 1646 Kapellmeister in Florenz und kam 1660 als Tenorist in die Kapelle Papst Alexander VII. Er war ein Schüler des Carissimi und hatte sich zugleich mit Cavalli um die Ausbildung der Cantata di camera sehr verdient gemacht, dann gieng er von dieser mit schöpferischem Geiste zur Oper über. Von seinen Opern, aus denen *La Dori* auf ihrem Ruhmeszuge durch halb Europa 1664 in Wien in Scene kam, sind folgende hier componiert und unter seiner Leitung gegeben worden:

[1] Köchel, Hofkap. p. 35. [2] Beil. VIII. 10—57. [3] Beil. VIII.

Il Principe generoso (1665), die oft erwähnte Prachtoper *Il Pomo d' oro* (1666. 1667), *Nettuno e Fiora festeggianti* (1666), beide zur Verherrlichung der neuvermählten Kaiserin Margaretha (Prinzessin von Spanien), *La Semiramide* (1667), *Le Disgrazie d' amore* (1667), *La Schiava fortunata* (1667)[1].

Von keinem an Leichtigkeit und Zahl dramatischer Compositionen überbothen war Antonio Draghi. Er war zu Ferrara um 1642 geboren und in Wien 18. Jänner 1700 gestorben. Von 1674 bis Ende 1681 war er Kapellmeister der Kaiserin Eleonore und zugleich Intendant der Theatermusiken des Kaisers, 1. Jänner 1682 wurde er Hofkapellmeister desselben. Das Verzeichniss[2], auf welches wir hier verweisen, gibt von 1661 bis an sein Ende jedes Jahr und von 1669 mehrfältige Beweise seiner Unerschöpflichkeit: 190 Compositionen, davon 161 Opern und Theaterfeste nebst 29 Oratorien hatte der Mann in 38 Jahren, also durchschnittlich 5 jährlich zu Stande gebracht. Eine solche Thätigkeit verdiente es wohl, dass sie Kaiser Leopold I. im Jahre 1690 mit einer Gnadengabe von 6000 fl. anerkannte[3]. Besonders hervorzuheben sind seine Anfänge der Opera buffa, die Carnevalsopern: *Le Risa di Democrito* (1670), *Gli Atomi di Epicuro* (1672), *Gl' Incantesimi disciolti* (1673), *La Lanterna di Diogene* (1674), *I Pazzi Abderiti* (1675), *La Pazienzia di Socrate con due moglie* (1680), *Le Scioccaggini degli Psilli* (1686), von denen mehrere in späteren Jahren Wiederholungen erlebten. Zugleich erscheint er in der Reihe der Textdichter dieser Epoche.

Wenn es Johann Heinrich Schmelzer gelungen ist, der erste Deutsche die Phalanx der italienischen Hofkapellmeister zu durchbrechen, so musste er dies mehr seiner Virtuosität im Violinspiel und der Gewandtheit in der Direction des Orchesters zu verdanken gehabt haben, als seinen hervorragenden Leistungen in der Composition. Er war ein Oesterreicher[4], um 1630 geboren, gestorben in Wien im Juni 1680. Vom 1. October 1649 erscheint er als Instrumentist der Hofmusik, begleitete 1658 als Director der Instrumentalmusik den Kaiser Leopold I. zur Kaiserkrönung nach Frankfurt a. M., und wurde von demselben Kaiser

[1] Beil. VIII. 40—61. [2] Beil. VIII. 24—371. [3] Köchel, Hof-Musikk. p. 35. [4] Walther's Lex.

1. Jänner 1671 zum Vice-Hofkapellmeister, 1. October 1679 nach Sances' Tode zum Hofkapellmeister ernannt, starb aber schon im darauffolgenden Jahre. Ausser dem gedruckten *Sacro-profanus concentus musicus* (13 Sonaten) und 12 Sonaten für Violine allein, componierte er die Tänze für die Opern in den Jahren 1666 bis 1678, 2 Seneraden: *Le Veglie ossequiose* (1679), und *Die 7 Alter stimben zusammen* (1680); endlich 2 Oratorien: *Die Stärke der Liebe beim heiligen Grabe* (1677) und *Le Memorie dolorose al sepolcro* (1678)[1].

Unter den Hofmusikern, welche für die Bühne und das Oratorium componierten, war auch Ferdinand Tobias Richter, geboren 1649, gestorben in Wien 3. November 1711, 62 Jahre alt (Wr. Ztg.), Musiklehrer in der Familie Kaiser Leopold I., wurde 1. Juli 1683 Hoforganist. Von seinen hiehergehörigen Compositionen sind nur 2 Serenaden *L'Istro ossequioso* (1694) und *Le Promesse degli Dei* (1697), ferner 2 Oratorien *Altera Betlehem* (1684) und *La Morte di S. Ermenegildo* (1694) aus den Partituren der Hofbibliothek bekannt.

Neben den kaiserlichen Kapellmeistern und Hofcompositoren componierten für die kais. Hofkapelle Opern, Oratorien, feste teatrali, Cantaten: Franc. Cavalli: *Egisto* (1642), *Il Giasone* (1650); die Partituren von beiden befinden sich in der k. k. Hofbibliothek, über die wirkliche Aufführung ist jedoch nichts bemerkt. — Gius. Zamponi: *Ulisse errante* (1650) — G. Batt. Maccioni (1653) — G. Giacomo Arrigoni: *Gli amori di Alessandro* (1657) — Pietro Andr. Ziani, Kapellmeister der Kaiserin Eleonore: 5 Oratorien, Cantaten u. dgl. (1660 — 1669) — G. A. Boretti (1661) — Gius. Tricarico (1661—1662) — Tychian: 2 Oratorien (1662. 1678) — C. Cappellini, Hoforganist (1665. 1675) — Ant. Maria Abbatia (1666) — Benigne de Bicilly (1670) — Ant. Sartorio (1672) — Giov. Bonaventura (1672) — G. M. Pagliardi (1674) — Alessandro Melani (1678) — J. P. Pederzuoli, Kapellmeister der Kaiserin Eleonora (1679—1686. 1697): 16 Cantaten und Oratorien — Gius. Gabbrini (1680) — Gius. Serini (1680) — Ant. Gianettino (1681) — Al. Scarlatti:

[1] Beil. VIII. 137. 151. 153. 171.

Amor non vuol inganni (1681) — Paolo Castelli, k. Altsänger (1683) — Carlo Caproli (1683) — Bern. Pasquini, Organist (1687) — Franc. Passerini (1687) — G. B. Bernabei (1688—1691). Es ist fraglich, ob seine Compositionen in Wien auch ausgeführt wurden — Agost. Steffani (1692) — Gius. Pacieri (1692) — J. Mich. Zächer (1693) — Andr. Zarabele (1696) — Dom. Freschi (1697) — und viele Ungenannte.

III.

Fux wird kaiserlicher Hofcompositor (1698). — Seine Instrumental-Compositionen.

Durch das Archiv des Obersthofmeister-Amtes kommen wir in Kenntniss der Art und Weise, wie Fux zu seiner Anstellung als kais. Hofcompositor gelangte. In dem Referate vom 16. April 1698[1] berichtet der Obersthofmeister: „Johannes Josephus Fux, Musicus bringt gehorsamst an, dass Euer kaiserliche Majestät ihn wegen seiner Compositionen in die Dienste aufgenommen haben, bittet daher unterthänigst ihn dem Hofstaat mit einer solchen Besoldung, wie es Euer kais. Majestät gefällig sein wird, einzuverleiben". Darüber berichtet der Hofkapellmeister Antonio Draghi, dass er auf dieses Petitum kein anderes Parere geben könne, als dass Euer kais. Majestät den Supplicanten wegen seiner guten Qualitäten bereits in Dero Dienst mit 40 Thaler monatlicher Besoldung aufgenommen hätten". „Man wird Euer Majestät Befehl diesfalls erwarten", schliesst der Obersthofmeister, „ob, wieviel, und von welcher Zeit man ihm seine Besoldung ausfertigen soll".

Darunter schrieb Kaiser Leopold mit eigener (schwerleserlicher) Hand die Resolution:

„Weil ich diesen Supplicanten als einen guten Virtuoso aus gewissen Ursachen zu meiner Musik aufzunehmen resolviert habe, als sollen ihm zur Besoldung monatlich 40 Thaler oder 60 Gulden vom Anfang dieses Jahres angewiesen werden." Diese Resolution des Kaisers wurde gleichlautend mit Bescheid vom 16. April 1698 dem Johann Joseph Fux bekannt gegeben und das Hofcontroloramt angewiesen, durch eine gewöhnliche Ordonnanz das Hofzahlamt mit der Ausbezahlung des Gehaltes zu beauftragen[2].

[1] Beil. II. 1. [2] Beil. II. 1.

Nach dieser Darstellung hatte sich der Kaiser bewogen gefunden, Fux wegen seiner Compositionen in seine Dienste zu nehmen, und zwar proprio motu, ohne vorher die Meinung des Hofkapellmeisters und des Obersthofmeister-Amtes zu vernehmen. Das Gesuch des Fux und der Bericht darüber hatte nur den Zweck, die näheren Bestimmungen der Anstellung über Gehaltsanweisung u. dgl. in eine ämtliche Form zu bringen.

So wie es keinem Zweifel unterliegt, dass der Kaiser durch sein eigenes Urtheil befähigt war, auch ohne weitern Beirath eines anderen Kunstverständigen den Werth der Compositionen des Fux zu erkennen, so gibt die Berufung eines deutschen Talentes in der mächtigen Strömung der italienischen Musik der Unbefangenheit des Urtheiles des Kaisers ein vollgiltiges Zeugniss. Die Frage, auf welchem Wege der Kaiser mit den Compositionen des Fux bekannt wurde, lässt sich durch beglaubigte Zeugnisse nicht direct beantworten, allein man könnte beinahe veranlasst sein, die Frage umzudrehen: wie wäre es möglich gewesen, dass ein Freund und Kenner der Musik, wie Kaiser Leopold, auf ein seltenes Compositionstalent, das eben in seiner eigenen Residenz zu Wien emporblühte, nicht hätte bekannt sein können? Denn, wenn auch die Daten seiner Compositionen, besonders für die Kirche, vor dem Jahre 1700 nicht völlig sicher zu stellen sind, so lässt sich doch mit einer Wahrscheinlichkeit, die der Gewissheit sehr nahe steht, annehmen, dass Fux am Schlusse des XVII. Jahrhunderts in den Jahren seiner Blüthe und Kraft ehrenvolle Leistungen seines Talentes für sich hatte. Wenn er selbst in der Vorrede zu seinem *Concentus musico-instrumentalis*[1], der im Jahre 1701 erschien, sagt, „er habe nicht mit dieser Art Composition eine Probe eines grossen Kunstwerkes geben wollen, die man anderswo suchen müsse", so lässt sich mit Sicherheit schliessen, dass er schon damals im Bewusstsein bereits „abgelegter Proben bedeutender Musikwerke" diese Zeilen niedergeschrieben habe. Ist auch die Angabe, dass Fux das Grosse Requiem[2] zur Leichenfeier der Erzherzogin Eleonore, verwitweten Königin von Polen († 17. December 1697), componiert habe, nicht ganz zweifellos, so wurden doch gewiss seine Kirchencompo-

[1] Beil. X. 352. [2] Beil. X. 51.

sitionen bei den Schotten, wo er Organist war, und wahrscheinlich auch in andern Kirchen zur Aufführung gebracht. Kaiser Leopold, welcher des Jahres verschiedene Kirchen, darunter jene von den Schotten, zu besuchen pflegte, kam dadurch leicht in die Lage, Compositionen von Fux zu hören, besonders da überall bekannt war, dass man dem Kaiser keine grössere Befriedigung, als durch gute und neue Musik zu verschaffen vermochte. Nimmt man noch dazu, dass Fux auch unter den Hofmusikern Freunde hatte, wie den vorzüglichen Violinisten Andreas Anton Schmelzer (1670 bis 1700), den Sohn des 1680 verstorbenen Hofkapellmeisters Johann Heinrich Schmelzer, ganz abgesehen ferner von dem Umstande, dass zwei Schwestern seiner Frau Anstellungen bei Hofe hatten; so dürften in diesen Verhältnissen hinlängliche Veranlassungen gefunden werden, dass Fux dem Kaiser genau bekannt wurde, wenn ihm auch keine Partituren vorgelegt worden waren.

Das Amt der Hof-Compositoren war durch Kaiser Leopold im Jahre 1696 mit der Anstellung des Componisten Carlo Aug. Badia geschaffen worden. Es kam zwar in früheren Zeiten öfter vor, dass verschiedene Künstler zu Compositionen für den kaiserlichen Hof aufgefordert und dafür entlohnt wurden[1], wie noch in letzter Zeit die Brüder Bononcini, sie gehörten aber darum noch nicht zum Status der Hofmusik, wurden in den Hofrechnungen nicht als Mitglieder der Hofkapelle aufgeführt, bezogen keine Jahresbesoldungen und konnten keine Pension beanspruchen, wie dieses zuerst mit der Anstellung des A. Badia der Fall war. Die Aufgabe der Compositoren war, wie man aus ihren Leistungen entnimmt, Compositionen jeder Art für die Oper, das Oratorium, die Kirche und die Kammer zu liefern mit der natürlichen Beschränkung ihrer Begabung zu sämmtlichen oder nur zu einigen Zweigen der Musik. Badia hatte Oratorien und dramatische Musik, aber so weit es bekannt ist, keine Kammer- und Kirchenmusik componiert, derselbe Fall war auch bei Giovanni Bononcini, als dieser nach und neben Fux im Jahre 1700 zum Hofcompositor ernannt wurde. Es scheint daher, dass der Kaiser bei der Anstellung des Fux die den übrigen fehlenden

[1] Sie nannten sich oft Hofcompositoren, ohne es wirklich zu sein.

Anlagen für Kirche und Kammer besonders ins Auge gefasst hatte. Diese Annahme scheint auch darin eine weitere Bestätigung zu finden, dass der Kapellmeister Ant. Draghi (1682—1700) sehr wenig, der Vice-Kapellmeister Ant. Pancotti (1697—1700) gar nichts mehr in dieser Richtung leistete.

Am 18. Jänner 1700 war der bis an sein Ende unermüdet thätige Ant. Draghi gestorben, und am 1. April desselben Jahres der schon hochbetagte Antonio Pancotti an seine Stelle als Kapellmeister getreten, von dessen Leistungen als Componist und Kapellmeister keine Spur übriggeblieben ist; dagegen trat als Vice-Kapellmeister an demselben 1. April 1700 der energische Marc Antonio Ziani ein, dessen Thätigkeit in der nächsten Periode hervortreten wird. Als Kammercompositor war zwar ausserdem der Priester Franz Daniel Thalmann im Jahre 1696 ernannt worden; seine Befähigung scheint aber nach dem Gutachten des Fux[1] nicht über Compositionen untergeordneter Art gereicht zu haben, weshalb er später mit seinem Gesuche um Wiederanstellung am Hofe abgewiesen und mit der ihm verliehenen Pfarre befriedigt zu sein angewiesen ward.

Wie sehr es aber Fux schon in den ersten drei Jahren seiner neuen Anstellung gelungen war, den gehegten Erwartungen zu entsprechen geht aus den Acten des Obersthofmeister-Amtes vom 27. Jänner 1701 hervor[2]. Fux hatte ein Gesuch überreicht um Erhöhung seiner Besoldung von vierzig Thalern monatlich auf sechzig, um den andern Compositoren gleichgestellt zu sein. Darüber berichtete der Kapellmeister Pancotti, dass „der Supplicant ein meritiertes Subjectum von gar guten Qualitäten und einer sonderbaren Geschicklichkeit sei, alles dasjenige zu verrichten, was ihm aufgetragen wird" und trägt auf die verlangte Erhöhung der Besoldung von Anfang April des vorhergegangenen Jahres an.

Die eigenhändige Resolution des Kaisers lautete:

„Weil dieser Supplicant ein gutes Subjectum ist, und wohl dienet, so soll ihm die Besoldung monatlich bis 60 Thaler in allem vermehrt werden".

Leopoldus.

[1] Beil. VI. 94. [2] Beil. X. 2.

An dieses nach Inhalt und Form bedeutende Zeichen der kaiserlichen Huld reihte sich beinahe gleichzeitig eine zweite Gunstbezeigung des Hofes, indem der römische König Josef erlaubte, dass ihm Fux einen Cyclus von 7 Partiten unter dem Titel *Concentus musico-instrumentalis*[1] widmen durfte. Sie kamen als Opus primum im Jahre 1701 zu Nürnberg heraus, und biethen hier die Veranlassung, die Instrumental-Compositionen derselben Zeit überhaupt und jene des Fux insbesondere etwas näher in Betrachtung zu ziehen.

Nachdem der Gesang, wenn nicht ausschliesslich so doch vorherschend durch Jahrhunderte gepflegt wurde, kam im Laufe des XVII. Jahrhunderts die Instrumentalmusik immer mehr in Aufnahme. Sowohl die Behandlung der Instrumente, sofern sie den Gesang zu begleiten hatten, dann aber auch die reine Instrumentalmusik nahm seit der Verbesserung der Instrumente und ihrer kunstgemässeren Behandlung einen bedeutenden Aufschwung. Man lernte die Characterverschiedenheit und Individualität der Tonwerkzeuge genauer kennen, ihre Combinationen und Tonfärbungen wurden lebhafter empfunden, und damit fasste auch die Instrumentalmusik festeren Boden. Schon im 17. Jahrhundert bildete sich der Begriff dessen, was wir heutzutage symphonischen Stil nennen und rechnete dazu die Concerti grossi, die Sinfonie, die Ouvertüren, die „starken Sonaten", Suiten u. dgl. mehr. Die Arten der Klangwerkzeuge minderten sich, je mehr ihre Behandlung an innerer Durchbildung gewann, die Saiteninstrumente wurden vorherschend, die Blasinstrumente beschränkten sich auf Flöten, Fagotte, Trompeten, Posaunen, wozu Ende des 17. Jahrhunderts auch Oboen und Hörner kamen, während in der Kirche noch lange die Zinke und die Teorbe im Gebrauche blieben. Bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts war in Kammern und Kirchen die einfache Besetzung der Instrumente die Regel, wovon freilich die kaiserliche Hofkapelle mit mehr als sechzig Instrumentisten eine glänzende Ausnahme machte.

Zu der gesteigerten Entfaltung der Instrumentalmusik zu Ende des XVII. Jahrhunderts trugen die grossen Meister auf den Streichinstrumenten und dem Clavier mit ihren Compositionen

[1] Beil. X. 352.

nicht wenig bei und in ihren Händen gestaltete sich der Instrumentalstil zu festen Formen.

Man reihte eine Folge (Suite) von Sätzen verschiedenartigen Characters aneinander, z. B. Largo, Allegro, Andante, Presto, gab ihnen wohl auch programmatische Aufschriften, wie *Perpetuum mobile*, *Contrafattrice* u. dgl.; am meisten liebte man aber eine Folge von verschiedenartigen damals bekannten Tanzrhythmen aneinander zu reihen und sie mit dem allgemeinen Namen Partita (*franz.* Partie), später Suite zu bezeichnen. Diese Tanzmusikstücke hatten in den Partiten nicht mehr die Bestimmung, darnach zu tanzen, sondern man nahm nur das Characteristische der Bewegung davon auf, band sich aber nicht an die Zahl der Tacte und erlaubte sich manche Freiheit in der Behandlung je nach dem Geschmacke des Componisten. Auch die Zahl der Sätze war sehr wechselnd, indess ward nach und nach die Vierzahl mit der Ordnung: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue sehr gewönlich, es gab aber auch Partiten von 6, 7 und mehr Nummern, ja Fux bringt in einer Serenade[1] 15 Sätze. Bei diesen mannigfaltigen Schwankungen blieb nur eine Einheit gewahrt: alle Sätze einer Partita mussten derselben Tonart angehören. Häufig wurden ferner die Partiten durch eine Entrata, ein Praeludium oder eine Ouverture eingeleitet, und Fux nennt wohl solche Partiten, wenn die Einleitung von grösserer Ausdehnung war, ebenfalls Ouvertüren, die aber von den französischen zu Opern gehörigen Ouvertüren wohl zu unterscheiden sind. Auch Symphonien werden solche Ouvertüren bisweilen genannt, da man ziemlich lange jedes Musikstück für mehrere Instrumente Sinfonia nannte. Die von Fux in den Partiten und manchen Ouvertüren behandelten Tanzrhythmen waren folgende[2]: Allemande. In der Suite im $^4/_4$ Tacte, von ernstem Character und gemessener Bewegung, mit voller Harmonie und reicher Melodie. — Bourrée. Von munterem Character, glatt, gleitend, gefällig, $^2/_4$ Tact mit geradzahligen Rhythmen. Französischer oder spanischer Herkunft. — Ciaccona (Chaconne). Aus Italien, $^3/_4$ Tact von mässiger Bewegung, characteristisch durch ein markiertes kurzes Bassthema, das immer wiederholt wird, während die Ober-

[1] Beil. X. 352. [2] Sie sind nach J. Mattheson und Ary Domer's Lexicon characterisiert.

stimmen bei jeder Wiederholung Variationen, die auch *Couplets* heissen, ausführen. Doch erlaubt man sich von dieser Regel allerlei Abweichungen. — Gavotte. Lebhafter Character, jauchzende Freude, ein hüpfendes Wesen ist ihr eigenthümlich. Sie fordert gerade Tactart und rhythmisch geradzahlige Theile, die im zweiten Tacte einen fühlbaren Einschnitt enthalten. Als Tanz war sie nur auf dem Theater üblich, in der Suite erlaubte man sich in ihrer Behandlung mehr Freiheiten. — Giga (Gigue). Mattheson führt 4 Varietäten von Gigue an, die englischen, spanischen, canarischen und welschen. Die canarischen oder englischen Giguen haben „zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen, flüchtigen Eifer, einen Zorn, der aber bald vergeht, die welschen sind nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (daher etwa der Name Gigue von Giga, Geige), neigen sich zur äussersten Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf angenehme, nicht ungestüme Art", dergleichen sind die meisten in den Suiten. Sie haben meistens $^{12}/_{8}$ oder $^{6}/_{8}$ Tact. — Passecaille (Passacaglia). Der Ciaccona verwandt, von ernstem aber angenehmen Character mit einem ostinaten Bassthema und Variationen darüber in den Oberstimmen. Für gewöhnlich steht er im $^{3}/_{4}$ Tact, selten im ¢ und mit etwas langsamerer Bewegung. — Passepied. Ursprünglich ein bretagnischer Schiffertanz von munterer, hurtiger Bewegung. „Ihr Affect neigt sich zum gefälligen Leichtsinne". Gewöhnlich steht er im $^{3}/_{4}$ oder $^{3}/_{8}$ Tacte und hat öfter ein Trio bei sich. — Rigaudon (Rigodon), angeblich provençalischer Abkunft. Er ist munter, mit einer Neigung zum angenehmen, etwas tändelnden Scherze. Es wird im Allabreve-Tact gesetzt, besteht aus 3 bis 4 Theilen und hat gemeiniglich keine schnelleren als Achtelnoten. — Sarabanda, wie man glaubt, spanischen Ursprungs und beim Tanz von Castagnetten begleitet; Character langsam und ernsthaft, $^{3}/_{4}$ oder $^{3}/_{8}$ Tact, beginnt mit dem Niederschlage und hat 2 Theile. In der Suite hat sie bisweilen Doubles bei sich — Siciliano, von ländlich einfachem, zärtlichen Character, Nachbildung einer Gattung von Melodien, deren die sicilianischen Landleute zum Tanze sich bedienen. Er steht in einem mässig bewegten $^{6}/_{8}$ Tacte, wird etwas langsamer gespielt als das Pastorale. Das erste Achtel des Tactes ist gewöhnlich durch einen Punkt verlängert. Ihre Form ist liedartig, ihre Melodien lieben Moll-Tonarten. — Ausser diesen und

den gewöhnlichen Tempo bedient sich Fux auch mehrerer willkürlichen Bezeichnungen in seinen Partiten, als: *Folie, Les vainqueurs, Perpetuum mobile, Air de volage, L'inégalité, Il Libertino, Les contretemps, La joie des fidèles sujets, Les ennemis confus* und dergleichen.

Fux hat seine Partite (eine einzige [XI. 8] für Clavier ausgenommen) für Bogeninstrumente mit und ohne bezifferten Bass, gewöhnlich dreistimmig (a tre) für zwei Violinen und Bass, die Ouvertüren auch a quattro, a sei, a sette und a otto componiert; das will aber nicht sagen, dass, wenn a tre oder a quattro bemerkt ist, nur drei oder vier Instrumente darin beschäftigt seien, denn mit dem Violoncell gehen Contrabass, Fagott, Orgel im Einklange, auch wo dies nicht angezeigt ist; andere Instrumente, wie Flöten, Oboen konnten mit den Violinen unisono spielen. Der Componist pflegte damals häufig nur vierstimmig zu schreiben, und in den Partituren anzumerken, wenn gewisse Instrumente pausieren (*senza fagotti* oder dgl.). Sache der Notisten war es, die oft zahlreich verwendeten Instrumente aus den vier Systemen der Partitur herauszufinden, welche nur dann mehrere Systeme enthielt, wenn mehrere Instrumente concertierend aufgeführt wurden.

Dass Fux wegen seiner Instrumental-Compositionen schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts eines weitverbreiteten Rufes sich erfreute, beweist das Erscheinen von VII Partite, welche unter dem Titel *Concentus musico-instrumentalis, in VII Partitas divisus*[1] im Jahre 1701 in Nürnberg gedruckt herauskamen und dem römischen Könige Josef I. gewidmet waren. In der Vorrede[2] dazu sagt Fux, den Standpunkt damit kennzeichnend, den er bei dieser Sammlung vor Augen hatte: „Hier hast du, lieber Leser, meinen Concentus musico-instrumentalis, den man, wie ich erfuhr, an mehreren Orten zu besitzen wünschte, der aber nicht zu dem Ende herausgegeben wurde, um dir eine Probe eines grossen Kunstwerkes zu liefern (die man in einer anderen Art von Composition suchen muss) sondern damit ich auch Zuhörern, die keine Musik verstehen — und deren ist ja der grösste Theil — eine

[1] Vgl. Beil. X. 352. Die Kenntniss dieses sehr seltenen Druckwerkes verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Rud. Wagener in Marburg.

[2] Beil. IV. 5.

Befriedigung verschaffe". Ferner wurde Fux auch von bedeutenden Componisten, als von Giovanni Bononcini (1703) zu seiner Oper *Proteo sul Reno* (Beilage VIII. 404) und von Antonio Lotti (1716) zur Oper *Costantino* (ib. 522) die Ouvertüren[1] zu schreiben aufgefordert. Gewiss ist diesen Instrumental-Compositionen eine grössere Zahl der später zu erwähnenden Sonate a tre vorausgegangen; wenigstens erwähnt der Musik-Litterat Simon Molitor in seinem handschriftlichen Nachlasse, dass 36 solche Sonate a 3 in Amsterdam um 1700 gedruckt erschienen sein sollen[2].

Dass Fux, der wiederholt über die licentiose Schreibart seiner Zeitgenossen im Gradus sich ereifert, nicht selbst die gleiche Bahn in Compositionen für die Kammer beschritten haben konnte, ist für sich verständlich; allein von der vollen Strenge des Kirchenstiles, besonders a cappella, hielt er Ausnahmen darin für erlaubt, dass er ausser den diatonischen Tonarten des *genus mixtum*, d. i. des diatonischen in Verbindung mit dem neuen chromatisch-enharmonischen genus sich bediente, dabei aber eben diese Ausnahmen in die Grenzen der Anforderungen des strengen Satzes einschloss. Es sollte ihm, wie die Juristen sagen, durch die Ausnahme — die Regel in den nicht ausgenommenen Fällen befestigt werden. Beherzigenswerth auch noch in unsern Tagen scheint, was Fux im Gradus bei Gelegenheit des Abschnittes vom guten Geschmacke, in dieser Richtung bemerkt:

„Ich sage, jene Composition darf den Vorzug des guten Geschmackes für sich in Anspruch nehmen, welche auf Gesetzen beruhend, von Trivialität sowie von ausschreitender Ungebühr sich entfernt hält, nach erhabenem strebt, jedoch auf natürliche Art sich bewegt, zugleich die Fähigkeit in sich besitzt, auch den Kundigen in der Kunst zu vergnügen. Ich sagte zuerst, die Composition müsse auf Gesetzen beruhen. Denn die zügellose Composition, wenn sie auch sonst nichtgewöhnliche Gedanken enthielte, mag sie auch geeignet sein die Ohren der Unkundigen zu kitzeln, wird doch nie dem feinen Geschmacke der Kunstverständigen durchaus Genüge thun, da diese ausser einem gelungenen

[1] Beil. X. 332. 333. [2] Ihnen war ungeachtet persönlicher Nachforschungen in Amsterdam und Hamburg nicht auf die Spur zu kommen.

Gedanken auch eine Gesetzmässigkeit verlangen. Weiter wurde gesagt und gefordert, dass der Componist keine gemeinen und alltäglichen Gedanken darstelle, welche statt des Vergnügens nur den Ekel der Trivialität erregen; sondern mit der Richtung auf das erhabene der Neuheit sich befleisse. Dagegen aber möge er, von dem Streben nach Neuheit irregeleitet, keine Gedanken darstellen, welche die Natur und Ordnung der Dinge überschreitend, für Gesang und Spiel über die Massen schwierig sind, wodurch weder die ausführenden Musiker, noch die Zuhörer zufriedengestellt sein können. Nicht die Musiker, wegen der Schwierigkeit des Ausführens; nicht die Zuhörer, weil dergleichen Compositionen, indem sie das natürliche Mass überschreiten, zwar mit dem Gehör vernommen werden, niemals aber in das Gemüth eindringen. Denn eine Sache leicht und natürlich, und doch für die Ohren nicht gemein darstellen, ist eben nicht so leicht, daher das Sprichwort: das Leichte ist das Schwere. In diesem schweren Leichten beruht aber die Vorzüglichkeit des guten Geschmackes und seine Würze. Denn nicht derselben Schwierigkeit in Erfindung von etwas neuem und ungewöhnlichem begegnet derjenige, welcher nur um neues bekümmert die Ordnung der Natur und der Dinge umkehrt. Aber wie wird er auf diesem Wege das Ziel des guten Geschmackes erreichen? Ich werde nicht läugnen, dass ein sehr grosser Theil des guten Geschmackes von der Anlage und dem Talente eines jeden Componisten abhänge, aber dergleichen Einflüsse, die an sich nicht unschön sind, müssen innerhalb der Schranken der Natur, der Ordnung und Gesetze beherscht werden, dass sie nicht unverdient den Namen des Guten Geschmackes sich anmassen". (p. 241 f.)

Dass Fux von den Gesetzen, die er hier seinem Schüler gegeben, sich nicht entfernen wollte, davon überzeugt man sich bei der Durchsicht der Partituren seiner Kammermusik, welche leider fast als verschollen betrachtet werden muss, weshalb es kaum möglich ist, durch das Wort mehr als eine schwache Andeutung seines Stiles zu geben. Im allgemeinen wird man durch die Lebhaftigkeit der Auffassung und die wechselvolle Characteristik der ernsten und heiteren Sätze weniger an den strengen Componisten der Kirche erinnert, als durch die Gesetzmässigkeit in der Durchführung und zwar ganz besonders durch seine treffliche Stimm-

führung, wie sich das von dem Meister in allen Künsten des einfachen und doppelten Contrapunktes erwarten lässt. Man irrt sich daher in der Voraussetzung, dass in diesen Compositionen nur polyphone Schreibart zu finden sein werde, wiewohl es in den Sonaten a tre daran nicht fehlt: im *Concentus musico-instrumentalis* ist die homophone, liedartige Setzart sogar die Regel, und auch darin bewährt sich Fux in Erfindung neuer und melodiöser Motive in einfacher, oft reizender Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Durchführung, der selbst bisweilen der Humor nicht fehlt, wenn in rascher Folge Rhythmus und Character wechseln, und heterogene Motive, wie eine italienische und eine französische Arie in demselben Satze neben einander fortschreiten. Im *Concentus* ist es offenbar mehr auf Erheiterung eines grösseren musikliebenden Publicums abgesehen, und darum von einer schwieriger aufzufassenden und auszuführenden Composition Umgang genommen. — Ernster ist aber die Sache in den dreistimmigen Partite (a tre) behandelt, wo der Componist sich tüchtig geschulten ausübenden Kräften gegenüber gedacht, und diesen mitunter keine leichten Aufgaben gestellt hat. Hier beginnen breitangelegte fugierte Sätze, ganze Nummern in canone, Imitationen mit allen Künsten der Augmentation, Diminution, Inversion mit einer Fülle von schön erfundenen Motiven, wie das Andante in der Partita 320 (Beil. X), das zu einer eleganten kleinen zweistimmigen Fuge durchgeführt ist[1], dann die Entrata zum Allegro der Partita 321 (eb.), die bis ans Ende aus einem zweistimmigen Canon im Einklange besteht[2]. Neben der Bedeutung und Leichtigkeit der Erfindung macht sich auch Kühnheit in der Harmonie bemerkbar, wie in der Siciliana derselben Partita 321 (eb.), in welcher auch die Giga mit einem Feuer sich bewegt, dem man die Zeit der Composition nicht abmerkt[3]. Es würde zu weit führen, mehrere Proben aus den erlesenen Partiten 319—327 anzuführen, noch weniger sie zu analysieren, aber aufmerksam sollen die Freunde solcher Musik werden, wodurch sie vielleicht veranlasst werden, sich näher damit zu beschäftigen.

[1] Abgedruckt Beil. VII. 3. a. [2] Abgedruckt Beil. VII. 3. b. [3] Abgedruckt Beil. VII. 3. c.

In der Art der Behandlung schliessen sich an diese Partite a tre, die Sonate a tre an, von denen das Archiv der k. k. Hofkapelle einen Schatz von 38 Nummern enthält[1]. Ihre Bestimmung für die Kirche ist unzweifelhaft, auch wenn auf den Umschlägen der Stimmen nicht, wie bei den übrigen Kirchenmusicalien, die Zeit ihrer Aufführung zu kirchlichen Festen angegeben wäre. Wir haben daher Kirchensonaten (Sonate da chiesa) vor uns, welche von den Suiten hauptsächlich dadurch sich unterscheiden, dass sie keine Tanzrhythmen enthalten. Sie bestehen immer aus einer zusammenhängenden Composition, deren abwechselnde Sätze von Andante, Largo, Grave u. dgl. mit lebhaften, von Allegro, Presto, Vivace u. s. w. ohne Unterbrechung zu einem und demselben verbundenen Ganzen gehören. Man verwendete solche Instrumentalsätze bei den Hochämtern (Missae solennes) der katholischen Kirche als Gradualien selbst noch zu Mozart's Zeit, bis sie durch Vocalcompositionen verdrängt wurden. Fux schrieb diese Sätze sämmtlich dreistimmig für zwei Violinen und Bass, dabei wurde dieser letzte regelmässig ausser der Orgel durch Violoncell, Violon und Fagott, seltner auch durch eine Posaune verstärkt. In der Regel concertieren besonders in den raschen Sätzen die beiden Violinen mit einander, lösen sich in den Imitationen ab, während der Bass, scheinbar unbekümmert um das Treiben der Oberstimmen, seinen eigenen Weg ruhig fortschreitet. Doch geschieht es bisweilen, dass er auch in die Bewegung mit fortgerissen wird, und vollen Antheil an den Imitationen nimmt, bald der ersten bald der zweiten Violine Gesellschaft leistet, öfter auch nur einzelne Theile des Hauptmotives durchklingen lässt, während die Oberstimmen verschiedenartig sich neckend und auf dem Fusse verfolgend, wie jugendlich übermüthige Wesen, endlich durch den ernsten Mentor in ihre frühere Bahn zurückgeführt werden. — Der Umfang dieser Sonaten ist ziemlich verschieden: bisweilen nicht über 30 Tacte lang, bisweilen aber auch, besonders in den Allegro, viel ausgeführter, und was Fux vom „Guten Geschmacke" fordert, seine Motive sind nie trivial, sondern neu, dabei natürlich und durchaus geeignet „auch dem feinen Geschmacke der Kunstverständigen genügeleistend". Diese

[1] Beil. X. 360—397.

letzten werden auch einen solchen Reichthum an Erfindung und Eleganz der mannigfaltigsten Durchführung finden, dass sie bei den meisten Sätzen bedauern werden, dass diese so rasch ihrem Schlusse zugeführt werden. Man sieht auch nicht blos aus der bedeutenden Zahl dieser Compositionen, sondern noch mehr aus der eigenthümlichen Frische derselben, dass der Componist mit Lust und Liebe an seine Arbeit gieng. Dies wird zum Theile durch Fux selbst bestätigt, wenn er im Gradus sagt, dass der dreistimmige Satz der vollkommenste aus allen sei, daher es beinahe sprichwörtlich geworden sei, dass demjenigen, welcher den dreistimmigen Satz in seiner Gewalt hat, der Weg zu mehrstimmigen Compositionen durchaus offen stehe [1], und später [2] bemerkt er: „des dreistimmigen Satzes habe ich mich nicht selten und nicht ohne Glück bedient". Gewiss hatte er dabei seine Partite und Sonate a tre im Sinne. Es lag auch für einen Meister, wie Fux war, ein eigener hoher Reiz darin, mit den wenigst möglichen Mitteln ein Werk zu schaffen, das durch die Einfachheit der Construction und durch die Durchsichtigkeit der Behandlung dem Kundigen den reinsten Genuss, und zugleich dem Unkundigen, der die Schwierigkeit eines solchen Satzes nicht ahnt, durch die leichte Fasslichkeit doch auch ein eigenartiges Vergnügen gewährt. Eine Anerkennung eines feinen Kunstkenners, der noch dazu als ein Gegner der Person unseres Meisters bei seinem Lobe ganz unverdächtig wird, hat J. Mattheson [3] ausgesprochen, wo er bei Gelegenheit der Erfordernisse zur Ausarbeitung und Schönheit eines Duetto oder Terzetto sagt: „Meiner geringen Meinung nach besteht eines Componisten rechtes Meisterstück in einem künstlich fugierten Duetto mehr, denn in einem vierstimmigen Contrapunkte oder Allabreve. So haben auch die Trio auf Instrumenten ihre Meriten und erfordern einen festen Mann, wie darinne der kaiserliche Oberkapellmeister Fux unvergleichlich ist". — Auch in den biographischen Notizen über den Kapellmeister Daniel Gottlieb Treu (geb. 1695) erwähnt Mattheson [4], jener habe eine starke Serenate componiert „auf die fleissige wienerische Art des be-

[1] Gradus. p. 81. [2] p. 265. [3] Critica Musica. I. 131. [4] Ehrenpforte. p. 378.

rühmten kaiserlichen Ober-Kapellmeisters Johann Josef Fux, wo keine faulen Stimmen darin sind".

Die Partite und Sonate für Clavier[1] sind nur in geringer Zahl vorhanden; sie verrathen wohl ebenfalls den Meister, wie insbesondere die *fuga ricercata* im Capriccio (404), dürften aber doch die dreistimmigen Partite und Sonate nicht völlig erreichen.

Ueber die anderweitige musicalische Thätigkeit unseres Meisters zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts wissen wir nur, dass er im Jahr 1702 zwei dramatische Compositionen zur Aufführung brachte. Die eine zum Namenstage der römischen Königin (10. Juli) war das Dramma per musica: *Offendere per amare ossia la Telesilla*, Text von Donato Cupeda[2], die zweite zum Namenstage des Kaisers Leopold (15. November) *La Clemenza di Augusto*. Poemetto drammatico von Pietro Antonio Bernardoni[3]. Die Partituren von beiden scheinen verloren zu sein, während jene der übrigen Opern und Oratorien ohne Ausnahme in der k. k. Hofbibliothek bewahrt werden. Im Jahre 1703 componierte er zu der Operette *Proteo sul Reno*, Text von Bernardoni, Musik von Giov. Bononcini, die Ouvertüre, wie in der Partitur ausdrücklich bemerkt ist: „La sinfonia è di Giov. Gios. Fux[4], woraus hervorgeht, dass auch namhafte Componisten das hervorragende Talent des Fux für Instrumentalcompositionen thatsächlich anerkannten.

Von seinen häuslichen Verhältnissen ist aus dieser Zeit zu erwähnen, dass er 1699, da er wahrscheinlich die Hoffnung auf eigene Nachkommen aufgegeben hatte, die kaum vierjährige Tochter Eva Maria seines damals noch lebenden Bruders, Peter Fux[5] an Kindesstatt ins Haus nahm, dieselbe, die ihn nach dem Tode seiner Frau bis an sein Ende pflegte und seine Erbin wurde.

Ungeachtet seiner Anstellung als Hofcompositor behielt Fux dennoch zugleich seinen Dienst als Organist bei den Schotten fort, und erst im Sommer 1702 hatte er ihn aufgegeben, wie wir aus folgendem Vortrag des Obersthofmeister-Amtes vom 19. August 1702[6] erfahren, wo es heisst: „Johann Josef Fux, Compositore in musica, hat seinem Vorgeben nach, um Euer kais.

[1] Beil. X. 398—405. [2] Beil. VIII. 397 und X. 301. [3] Beil. VIII. 399 und X. 302. [4] Beil. VIII. 404. [5] Stammbaum n. 4. 5. [6] Beil. II. n. 3.

Majestät besser und ohne Verhinderung zu bedienen, seinen Posten bei den Scotten allhier quittiert, wodurch ihm jährlich bis 400 fl. entgiengen, bittet daher allerunterthänigst, Euer kais. Majestät wollen diesen seinen Verlust durch eine Besoldungsverbesserung gnädigst ersetzen. — Hierauf vermeldet der Kapellmeister (Ant. Pancotti), dass dieses Virtuosen Talente dergestalt bekannt, und das Motiv, so er anführet, so billig sei, dass er nicht zweiflet, Euer kais. Majestät werden sein allerunterthänigstes Bitten erhören und seine Besoldung bis auf 80 Thaler monatlich und zwar vom Anfang dieses Jahres vermehren". Der Obersthofmeister conformiert sich diesem Antrage und bemerkt, dass etwelche andere Musici auch soviel geniessen.

Hierüber erfolgte die eigenhändige Resolution des Kaisers: „Placet in Ansehung der verlassenen 400 fl. und zwar vom Anfang des Jahres".

Dadurch hatte Fux in der kurzen Frist von vier Jahren seinen anfänglichen Gehalt auf das doppelte erhöht erhalten. Damit waren aber die Beweise der Zufriedenheit des Kaisers mit den Diensten des Fux noch nicht erschöpft. Nachdem derselbe im Jahre 1700 um ein seinem Dienste als Hofcompositor geziemendes Hofquartier ansuchte, wurde er zwar darauf gewiesen, ein wirklich freigewordenes Quartier zu bezeichnen[1]. Als er aber 1702 ein solches im Hause des Barbierers Paul Kauz, auf dem neuen Markte[2] bezeichnete, wo die Freijahre nächstens exspirieren[3], wurde ihm dieses zugewiesen.

Am 5. Mai 1705 starb sein kaiserlicher Gönner Leopold I., welcher das Talent und den Eifer seines Hofcompositors Fux nach Verdienst gewürdigt und deshalb mit seinen Gunstbezeigungen gegen ihn nicht gekargt hatte.

[1] Beil. II. 17. [2] Beil. H. 18. Dies war das Haus zu den sieben Körben genannt, ein Eckhaus, neu n. 17 (alt n. 1067). [3] Auf den Häusern in Wien lastete die Servitut der Hofquartiere, wovon die neuerbauten durch einige Jahre befreit waren.

IV.

Fux unter Kaiser Josef I. (1705—1711) — Die Compositoren C. Aug. Badia — Marc. Antonio und Giovanni Bononcini — Francesco Tosi.

Als unmittelbarer Nachfolger im Reiche kam nach dem Hinscheiden Kaiser Leopold I. sein ältester Sohn Kaiser Josef I. (geb. 1678), welcher schon zu Anfang des Jahrhunderts zum römischen Könige gekrönt war. Kaiser Josef verband ein lebhaftes, feuriges Temperament mit glücklichen Anlagen des Geistes und Gemüthes. In seiner Jugend war er von schweren Krankheiten heimgesucht worden, später ward er stark und kräftig und in allen Leibesübungen gewandt. So wie sein Vater war er mit leichter Auffassung und scharfem Verstande, insbesondere mit einem starken Gedächtnisse begabt. Wie jener war er bewandert in der Kenntniss fremder Sprachen, deren er sich mit Gewandtheit und Eleganz zu bedienen wusste. Als Meister in körperlichen Uebungen war er ein kühner Reiter, ein unermüdeter Jäger und zierlicher Tänzer. Auch fehlten ihm weder Anlage noch Liebe zur Musik, da er Clavier und Flöte spielte, dass er sich hören lassen konnte und sich in Compositionen von Arien nicht ohne Glück versuchte, wie denn in der Partitur der Oper *Chelonida* von Marc Antonio Ziani (comp. 1709) bei zwei Arien bemerkt ist: „Comp(osto) di S(ua) M(aestà) C(esarea)". Die Compositionen sind leicht, nicht ungefällig, in der Manier der Zeit, zeigen aber immerhin gute Kenntniss des Satzes. Fux nennt ihn auch in der Dedication des Concentus „in der Musik ungemein erfahren" (sublime peritum). Der Kaiser liebte eine glänzende Hofhaltung: die Wiener Diarien erwähnen wiederholter Turniere, prachtvoller Schlittenfahrten, wie 1709, um dem türkischen Gesandten die Pracht des Hofes von Wien zu zeigen, wo 50 Schlitten mit den Majestäten, Erzherzoginen und einer Reihe von Fürsten, Grafen und Damen mit den höchst zahlreichen Gefolgen zu Pferd und den kostbaren Schlitten aufgezählt werden.

Bei diesen Festen des Hofes stand dem Kaiser würdig zur Seite seine Gemahlin Amalie von Hannover, welche eben so majestätisch und anmuthig in ihrer körperlichen Erscheinung als durch die Lebhaftigkeit und vielseitige Bildung ihres Geistes alles für sich zu gewinnen wusste. Den Hof umgab ausserdem eine Reihe bedeutender Personen aus den höchsten Kreisen, die sowohl als Staatsmänner und im Felde glänzten wie durch den feineren Ton die Geselligkeit belebten. Prinz Eugen an der Spitze, der in dieser Periode als Sieger von Oudenarde (1708) und Malplacquet (1709), als Eroberer von Lille (1708) und Tournay (1709) neue Lorbern des Ruhmes gepflückt hatte, traten als bedeutende Männer hervor: sein Freund Graf Gundacker Thomas Starhemberg, Präsident der kaiserlichen Hofkammer, ein ernster, scharfsichtiger und unbestechlicher Mann, neben dem lebhaften feurigen Fürsten Karl Theodor Salm, früher Ajo des röm. Königs, dem alten ruhmreichen Vertheidiger von Wien, Ernst Rüdiger Graf Starhemberg, einem heiteren fröhlichen Herrn, dem gelehrten Grafen Seilern — dem mächtigen Fürsten Hanns Adam Liechtenstein[1], dem Hauptbegründer des Reichthums dieser erlauchten Familie, bekannt als ein freigebiger Gönner der Wissenschaften und Künste. Von ausgezeichneten Damen hatte die Gräfin Dorothea Elisabeth von Sinzendorf[2], geborne Prinzessin von Holstein, eine geistvolle stolze Frau, die in zweiter Ehe den nachmaligen Feldmarschall Grafen Ludwig Rabutin geheuratet hatte, lange Zeit ihr Haus zum Mittelpunkt der erlesensten Gesellschaft gemacht: in ihren Kreis zugelassen zu werden, galt für eine eifrig gesuchte und vielfach beneidete Auszeichnung[3]. Dass in diesen Kreisen die Musik cultiviert wurde, ist ausser allem Zweifel, da auch das Wiener Diarium vom 2. October 1710 ausdrücklich bemerkt, der Hof habe in der Wohnung des Baron Pilati[4] „eine annehmliche wälsche Cantate angehört".

Der Kaiser selbst war der entschiedenste Gönner und Beförderer der Musik nach allen Richtungen. Bald nach dem

[1] Geb. 1656, gest. 1712. [2] Ihr erster Gemahl Graf G. Ludwig Sinzendorf, Hofkammerpräsident Kaiser Leopold I. † 1712. [3] Arneth, Prinz Eugen. I. 348. ff. [4] Joh. Ant. Pilati von Tassul war 1710 k. k. Hofkammerrath und Kammer-Zahlmeister. (Kneschke, Deutsches Adelslex. 1867. p. 148.)

Antritte seiner Regierung fasste er den Plan, das durch den Brand im Jahre 1699 zerstörte alte Opernhaus[1] durch einen neuen Bau zu ersetzen. Es wurde dazu der Raum zwischen der Hofbibliothek und der Reitschule gewählt, und ein Gebäude im grössten Stile ausgeführt, das die Bewunderung der Zeitgenossen erregte. Es bestand aus zwei Sälen, von denen der kleinere während des Carnevals zu italienischen Schauspielen und komischen Opern verwendet wurde. Im grossen befand sich das Hoftheater, welches der italienischen Opera seria gewidmet und mit Maschinerien, Flugwerken u. dgl. reichlich versehen war. Nach dem Urtheile der „Geschichte des Theaterwesens" (I. p. 55) wurden hier Opern aufgeführt, „welche an musicalischer Composition und Ausführung, an Pracht der Costüme und Decorationen; an herrlichen Tänzen alle bisherigen Theatralvorstellungen übertrafen". An der Kaiserin Geburtstage am 21. April 1708[2] wurde in dem neuen Comödienhaus das erstemal eine wälsche Oper: *Il Natale di Giunone festeggiato in Samo*, Text von Silvio Stampiglia, Musik von Giovanni Bononcini gegeben[3]. Auch noch in späteren Jahren wird es im Wiener Diarium das „schöne" oder „prächtige" neue Opernhaus genannt. — Der Stand der Hofkapelle wurde nicht blos auf derselben Höhe erhalten, auf welcher sie Kaiser Josef I. von seinem Vater übernommen hatte, sondern in der Zahl bis 107 erweitert. Das Repertoire an Oratorien und Opern weist von 1706 bis 1710 jährlich 12 bis 14 Novitäten auf. Während die Texte dazu von den Hofpoeten P. A. Bernardoni und Silvio Stampiglia nebst einigen vorübergehend erscheinenden Verfassern herrührten, componierten die Musik dazu der Vice-Kapellmeister Marc Antonio Ziani, Giovanni und Antonio Bononcini, die Hofcompositoren Carlo Badia und Fux, ausserdem Francesco Conti, der mit seiner *Clotilda* 1706 glücklich debütierte, Attilio Ariosti, und die Römerin Camilla de Rossi, die sich in Oratorien versuchte. Fux, welcher seit seinen beiden Theaterfesten im Jahre 1702 für die Oper und das Oratorium bei der grösseren Anzahl Componisten nicht ge-

[1] Am 16. Juli 1699 brannte das von Kaiser Leopold begonnene Opernhaus ab, an dem zwei Jahre gebaut worden war. Es stand an der Rückseite der nachherigen Hofbibliothek. [2] Wiener Diarium. [3] Beil. VIII. 449.

drängt war, trat erst im Jahre 1708 mit den Serenaden *Julo Ascanio Rè d'Alba*[1] zum Namensfeste des Kaisers und mit der besonders gelungenen *Pulcheria*[2] zum Namenstage der regierenden Kaiserin wieder auf. Im Jahre 1709 componierte er für die gleichen Feste abermals zwei Serenaden: *Il Mese di Marzo consecrato a Marte*[3], Text von Silvio Stampiglia, und *Gli Ossequi della notte*[4], Text von Donato Cupeda, deren günstige Erfolge das Wiener Diarium rühmend erwähnt. Die Serenade *La Decima fatica d'Ercole* ovvero *La Sconfitta di Gerione in Spagna*[5] im Jahre 1710 ward am Geburtstage und zum Preise des siegreichen Königs Karl III. von Spanien componiert. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Fux während derselben Zeit viel thätiger in Compositionen für die Kirche war, leider fehlen dafür bestimmte Angaben. Nur erwähnt das Wiener Diarium vom 23. April 1708 bei den Vermählungsfeierlichkeiten Kaiser Karl III. von Spanien mit der Prinzessin Elisabeth Christina von Wolffenbüttel eines „Lobgesanges, welchen der kaiserliche Musices compositor Herr Fux in eine fürtreffliche Musik gestellet". Dies dürfte das *Tedeum* (Beil. X. 271) gewesen sein, das nach seiner Anlage nur für hohe Feste bestimmt und im Jahre 1704 bereits componiert war.

Wie sehr der Kaiser mit den Leistungen des Fux zufriedengestellt war, geht aus einer Hofresolution hervor, nach welcher der Kaiser am 22. März 1711[6], also wenige Wochen vor seinem Ende († 17. April 1711), dem Compositore in musica Johann Joseph Fux dessen Besoldung von jährlichen 1440 fl. bis auf 2000 fl. vermehrte.

Gleichzeitig mit Fux wirkten zum Theile als wirklich angestellte Hofcompositoren Carlo Agostino Badia, die beiden Brüder Marc Antonio und Giovanni Bononcini nebst Pier Francesco Tosi, deren musicalische Thätigkeit hier übersichtlich erwähnt werden soll.

Carlo Agostino Badia, geboren um 1672, gestorben in Wien 23. September 1738, 66 Jahre alt (Wr. Diar.), ward am

[1] Beil. VIII. 448 und X. 304. [2] Beil. VIII. 450 und X. 303. [3] Beil. VIII. 459 und X. 306. [4] Beil. VIII. 462 und X. 305. [5] Beil. VIII. 477 und X. 307. [6] Beil. II. 4.

1. Juli 1696 der erste der mit ihm entstandenen Hofcompositoren und starb als solcher[1]. Er hatte unter dem Titel *Tributi armonici* 12 Cantaten für eine Stimme und Clavierbegleitung herausgegeben, und sie dem Kaiser Leopold I. dediciert[2]. Aehnlicher Cantaten für 1—3 Stimmen befinden sich 33 in der k. k. Hofbibliothek in Wien. Seine Compositionen, welche am Hofe gegeben wurden, reichen mit Unterbrechungen von 1694—1730, und umfassten 4 grosse Opern, 18 Serenaden und 15 Oratorien[3]; Kirchencompositionen sind von ihm nicht bekannt. Seine Manier war schon zur Zeit als er schrieb veraltet, indess ist ihm Gewandtheit und gute musicalische Kenntniss nicht abzusprechen, seine Flugkraft der Erfindung reichte aber nie über Mittelhöhe, auch in den Formen war er bald erschöpft. Da zu jener Zeit das Verlangen nach neuen Compositionen so bedeutend war, so konnte auch ein mässiges Talent, wenn es eine gewisse Fertigkeit im Componieren hatte, seine Verwendung finden.

Gegen das Ende des XVII. Jahrhundertes trat ein Brüderpaar auf, das sich gleich bei seinem Erscheinen als Componisten eines schnell sich verbreitenden Rufes erfreute. Diese Brüder waren Marc Antonio und Giovanni Battista Bononcini, beide in Modena geboren und Söhne des als Musiktheoretiker durch seine Musica pratica nicht minder berühmten Giovanni Maria Bononcini, der zuletzt Concertmeister des Herzogs von Modena war. Drei Bononcini, die sämmtlich Componisten waren, von denen zwei Giovanni hiessen, und der dritte bald Marc Antonio, bald einfach Antonio sich nannte, dies zusammengenommen hatte die Folge, dass ihre Personen und persönlichen Verhältnisse, so wie ihre Compositionen so häufig verwechselt wurden, dass Gerber und Fétis noch in ihren zweiten Auflagen wahres und falsches durcheinander mengen. Fétis (II. éd.) nennt Marc Antonio den älteren Bruder und gibt nach Forschungen im herzoglichen Archive zu Modena sein Geburtsjahr um 1675 an, und seinen Tod am 8. Juli 1726. Gerber (II. Aufl.) hält es für ausgemacht, dass er schon um 1696 in Wien war; gegen das

[1] Köchel, Hofkapelle. [2] Walther, mus. Lexikon.

[3] Opern: Beil. VIII. 362. 378. 392. 675. — Serenaden: 331. 359. 366. 368. 370. 372. 374. 377. 379. 385. 388. 395. 398. 402. 439. 452. 487. 598. — Oratorien: 307. 308. 319. 381. 407. 415. 432. 444. 445. 455. 469. 479. 483. 501. 536.

Ende des Jahrhunderts war er zugleich mit seinem Bruder in Wien, und componierte für die Hofoper, ohne jedoch wie sein Bruder zugleich den Titel eines Hofcompositors zu führen. Nach Kaiser Josef's Tode im Jahre 1711 wurden beide entlassen und giengen nach Italien zurück, 1714 fand Stölzl den Marc Antonio in Rom, im Jahre 1721 trat er als Hofkapellmeister in die Dienste des Herzogs von Modena und starb 5 Jahre später in dieser Anstellung. Sein erstes Auftreten als Operncomponist war epochemachend: es war die berühmt gewordene Oper *Camilla Regina de Volsci* (Beil. VIII. 333), welche er 1696 für Wien componiert hatte. Sie hatte einen so ausserordentlichen Erfolg, dass sie im Lauf der Jahre auf allen Bühnen Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands mit dem entschiedensten Beifalle gegeben wurde. In England war sie im Jahre 1709 zum ersten Male gegeben worden, und man konnte sich dort nicht satt daran hören. Es ist auch leicht begreiflich, dass der frische kecke Humor in dieser Oper, verbunden mit glücklich erfundenen heiteren und ernsten Melodien durchschlagen musste, glaubt man doch noch heute aus der Partitur einen geistesverwandten Vorläufer Cimarosa's herauslesen zu können. Noch 3 andere Opern, 3 Serenaden und 3 Oratorien[1] kamen von ihm in Wien von 1706—1711 zur Aufführung. Eine Mehrzahl der Cantaten, welche die k. k. Hofbibliothek besitzt, dürften in gleicher Zeit entstanden sein. In allen diesen Werken hat man die glückliche Erfindung und Durchführung, die auf einer tüchtigen Schule ruht, anzuerkennen. Ein im Contrapunkt gearbeitetes Werk hat Paolucci in seiner Arte pratica di Contrappunto II. als Muster dieser Schreibart aufgenommen und der vielgepriesene Lehrer vieler Lehrer, der Padre Martini, sagt von M. Ant. Bononcini: „Er liess in seinen Compositionen einen so hohen, kunstreichen und anmuthigen Stil wahr-

[1] Wegen oftmaliger Verwechslung seiner Werke mit jenen seines Bruders mögen hier zuerst die Wiener Compositionen des Marc Antonio zusammengestellt werden. Sie sind: 1696 *Camilla Regina de Volsci* (Beil. VIII. 333), 1706 *Arminio.* Ser. (426), 1706 *La Fortuna, il valor, la giustizia.* Cant. (427), 1707 *La Conquista delle Spagne* (440), 1707 *Il Trionfo della grazia.* (442), 1708 *La Presa di Tebe.* Ser. (453), 1709 *La Decollazione di Giov. Batt.* Orat. (471), 1710 *Caio Gracco.* Op. (473), 1710 *Tigrane Rè d'Armenia.* Op. (474), 1711 *L'Interciso.* Orat. (484).

nehmen, dass er hervorragte unter der grösseren Zahl der Tonsetzer zu Anfang des gegenwärtigen (XVIII.) Jahrhunderts, so reich dieses auch an vortrefflichen Männern ist".

Das Jahr der Geburt des Giovanni Battista Bononcini ist in ein völliges Dunkel gehüllt[1], wozu er selbst beitrug, indem er sich um etwa zehn Jahre älter ausgab als er sein konnte. Am wahrscheinlichsten ist er um 1676 geboren, wenn sein älterer Bruder (nach Fétis) um 1675 geboren wurde, allein auch nicht viel später, da er 1699 schon mehreres von Bedeutung componiert hatte und am 1. Juli 1700 zum Hofcompositor Kaiser Leopold I. ernannt wurde und in dieser Anstellung bis zum Tode des darauffolgenden Kaisers Josef I. im Jahre 1711 blieb.

Während dieser elf Jahre und später vereinzelt noch im Jahre 1737 kamen von seiner Composition in Wien 9 Opern, 12 Serenaden und 2 Oratorien zur Aufführung[2], und ausserdem dazwischen im Jahre 1703 die Oper *Polifemo* in Berlin. Nach seiner Entlassung im Jahre 1711 zog er sich nach Italien zurück, wo er von seinem Aufenthalte in Rom im Jahre 1720 nach London berufen wurde, und dort durch seine Compositionen während mehrerer Jahre ein bedeutender Rivale Händel's wurde, bis ein Scandal erregender Handel (Bononcini hatte das Madrigal Ant. Lotti's *In una siepe umbrosa* als seine eigene Composition der

[1] Gerber in der zweiten Auflage stellt als sein Geburtsjahr 1660, A. Dommer in seiner Musikgeschichte p. 365, 1670 auf, beide ohne weitere Nachweise. Da Bononcini 1741 (nicht 1748) ein Tedeum für Kaiser Franz I. componiert hat, so würde nach obigen Annahmen sein Lebensalter weit über die Zeit der gewöhnlichen Compositionsthätigkeit gereicht haben.

[2] Giov. Batt. Bononcini componierte für Wien: 1699 *La Fede publica.* Op. (364), 1699 *La Gara dei quattro stagioni.* Ser. (367), 1699 *Eucleo festeggiante.* Ser. (369), 1701 *L' Oracolo d'Apollo.* Comp. (382), 1701 *Gli affetti più grandi vinti dal più giusto.* Op. (387), 1701 *La Conversione di Maddalena.* Or. (390), 1703 *Proteo sul Reno.* Ser. (404), 1704 *Tomiri.* Op. (408), 1704 *Il Ritorno di Cesare vincitore della Mauritania.* Ser. (409), 1704 *Il Fiore delle Eroine.* Ser. (412), 1704 *Feraspe.* Ser. (413), 1705 *La Nuova Gara di Giunone e Pallade.* Ser. (417), 1706 *Endimione.* Op. (424), 1707 *Etearco.* Op. (433), 1707 *Turno Aricino.* Op. (437), 1708 *Mario fuggitivo.* Op. (446), 1708 *Il Natale di Giunone.* Ser. (449), 1708 *Il Sagrificio di Romolo.* (451), 1709 *L'Abdolonimo.* Op. (458), 1710 *Muzio Scevola.* Op. (475), 1713 *L'Arrivo della gran madre degli Dei.* (493), 1737 *Alessandro in Sidone.* Op. (754), 1737 *Ezechia.* Orat. (763).

Academie überreicht[1]), ihn 1731 in England nicht länger mehr möglich machte. Sein späterer und letzter Aufenthalt war wahrscheinlich Italien, wo er zu einer unbestimmbaren Zeit seine Tage beschloss.

Die lebhafte, zum Theile enthusiastische Aufnahme seiner Compositionen, besonders in England, lässt für sich darauf schliessen, dass sie dem grösseren Publicum leicht auffassbar und dem Geschmacke sowie den Forderungen der Zeit entsprechend waren. Wir finden auch in der That in seinen Werken den Mann reicher Begabung, besonders glücklich in Erfindung melodiöser dramatischer Gesänge, worin er selbst einem Händel ebenbürtig, wenn nicht überlegen war. Vielleicht ist nicht unbegründet, dass bei den einzelnen Nummern Bononcini weniger besorgt war, den Character der Situation durch die Musik darzustellen und zu beleben, als ein anmuthiges leichtfassliches und in vielen Fällen für den Gesangskünstler dankbares Musikstück zu schreiben. Das Weiche, Liebliche war seine Hauptstärke, die Kraft und Grösse konnte er nur unvollkommen erreichen. Aber auch dort, wo er auf dem ihm zusagenden Felde mit Glück sich bewegt, findet man keine Hervorbringung, die sich an Verve und Glanz mit seines Bruders Oper *Camilla* messen könnte, welcher er, beiläufig erwähnt, seinen

[1] Chrysander, Händel, II. 293 ff. erzählt die Verhandlung darüber weitläufig und setzt noch a. a. O. 301 f. hinzu: „Bononcini langte wohl noch öfter nach fremden Trauben. In seiner Pastoraloper *Polifemo* befindet sich ein Duett in C-moll *L'Implacabil gelosia*, von welchem Mattheson im vollkommenen Kapellmeister (pag. 349) den Anfang wegen der musterhaften zweistimmigen Composition mittheilt, zu denselben italienischen Worten, aber als ein Werk von Fux. So weit ich sehen kann, rührt die kunstvolle Arbeit von Fux her, und Bononcini hat sie durch Tilgung contrapunktischer und Einschiebung arioser Gänge für die Bühne mundgerecht zu machen versucht, also verschlechtert". Diese Behauptung Chrysander's scheint auch mir begründet, ungeachtet ich in allen mir vorliegenden Compositionen des Fux weder einen solchen Text noch eine solche Musik habe auffinden können. Allein niemand wird sich in unsern Tagen berühmen können, alle Compositionen des Fux eingesehen zu haben. — Nach Chrysander gab man in England von G. Bononcini folgende Compositionen: *Astarto* (1721), *Muzio Scevola II. Act.* (1721), *Ciro* (1721), *Crispo* (1721), *Griselda* (1721), *Funeral anthem* für den Herzog von Marlborough (1722), *Erminia* (1722) *Farnace* (1724), *Calfurnia* (1724), *Astianasse* (1727), ausserdem „*Cantate e Duetti*" (1721).

Ruf nach England und einen Theil seiner dortigen Erfolge zu danken hatte, da man ihn für den Verfasser der Camilla hielt, und er wie es scheint nichts that diesen Wahn zu zerstören. Dass er bei den Begleitungen der Gesangstücke das Violoncell öfter bedachte, wird man bei dem ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrumente ganz begreiflich finden. Aus seinen Cantaten und Duetten ergibt sich noch deutlicher als aus vielen seiner Opernnummern, dass das Liedartige ihm vor allem andern zusagte, da er hier seinen Reichthum an Melodien besonders zur Geltung bringen konnte. Die „köstliche" fünfstimmige Canzona: *Foss'io quel rosignuolo,* welche Chrysander (Händel II. 302) für eine Composition des Marc Antonio Bononcini zu halten geneigt ist, befindet sich auch in der k. k. Hofbibliothek (Fonds R. Kiesewetter) mit dem Titel *Amante in Vssignuolo.* Scherzo pastorale als ein Werk des Giovanni Battista B. (Hofbibl. S A. 67. B. 93.)

Pier Francesco Tosi war von Kaiser Josef I. im Jahre 1705 zum Hofcompositor ernannt und nach des Kaisers Tode (1711) wieder entlassen. Er war in Bologna um 1647 geboren, war ein ausgezeichneter dramatischer Sänger und versuchte sich auch in Compositionen von Cantaten nicht ohne Glück; von ihm wurde 1701 das Oratorium *Il Martirio di S. Catterina* (389) in Wien aufgeführt. Als er sich vom Theater zurückgezogen hatte, gab er noch Unterricht im Gesange. Er starb in hohem Alter 1727 in London. Verdienten grossen Ruf verschaffte ihm seine Gesangschule *Opinioni de Cantori antichi e moderni,* Bologna 1723, welche ins Englische, Französische und Deutsche übertragen wurde, und noch jetzt den Sängern von Nutzen sein kann.

V.

Fux, Kapellmeister am Dome zu St. Stephan in Wien (1705—1715) — Reformierung der Hofkapelle — Fux wird Vice-Hofkapellmeister des Kaisers und Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalia (1713—1718) — Die Compositoren Marc Antonio Ziani und Antonio Lotti.

Aus den Musikkapellen der Kirchen der inneren Stadt Wien bei den Schotten, bei St. Peter, bei St. Augustin war die Kapelle bei der Domkirche zu St. Stephan zu jener Zeit ohne Zweifel die vorzüglichste. Obschon die Hofkapelle bei einzelnen Festen in der einen oder der andern der erstgenannten musicierte, so waren es doch die häufigsten und grössten Feste, wo der Hof in feierlichen Processionen nach St. Stephan zog, wie am Oster- und Pfingstfeste, bei grossen Tedeum wegen erfochtener Siege bei Friedensschlüssen oder höchsten Geburten, und wenn bei solchen Gelegenheiten die Hofmusik dort mitwirkte, so stellte doch auch die Kirche dazu einen bedeutenden Stamm, und leistete zugleich selbständig anerkennungswerthes. Fremde reisende Künstler rechneten es sich zur Ehre, bei ihren Musiken zur Mitwirkung eingeladen zu werden, und eine Anzahl bedeutender Namen hat diese Kapelle gemeinsam mit der Hofkapelle bis auf die neueste Zeit; so ausser Joh. Jos. Fux (seit 1705), Georg Reutter (1715), Joh. Georg Albrechtsberger (1792), noch in unseren Tagen (seit 1853) Gottfried Preyer.

Die Domkirche von St. Stephan hatte bis etwa über die Mitte des XVIII. Jahrhunderts zur Besorgung der Kirchenmusik gewöhnlich zwei Kapellmeister besoldet.

Die Dienste bestanden ausser den allgemeinen im Dome und in der Salvatorkirche (am nachmaligen Magistratsgebäude in der Salvatorgasse) auch noch in den besonderen bei dem ungarischen Gnadenbilde (Maria Böcz) im Dome. Bisweilen scheinen beide Dienste von dem ersten Kapellmeister (von J. J. Fux „Essential-

Kapellmeister" genannt) versehen worden zu sein. Die Entlohnungen erfolgten nach den noch vorhandenen Rechnungen über die Dienste im Dome vom Kirchmeisteramte[1], über jene in der Salvatorkirche von der Commune[2]. Der Gehalt für den ersten Kapellmeister im Dome betrug 300 fl. und 24 fl. Kleidgeld, nebst einigen Accidentien, in der Salvatorkirche für „Salvatordienst" 74 fl. 8 kr., für Rorate, Requiem, Anniversarien 63 fl., daher in Allem, wenn die Dienste nicht getrennt waren, gegen 550 fl. Wie der Dienst des zweiten Kapellmeisters bei dem Gnadenbilde entlohnt wurde, ist aus den summarischen Rechnungen nicht zu entnehmen.

In den Rechnungen von 1696 bis 27. August 1712 erscheint als erster Kapellmeister Joh. Mich. Zächer, der 30. September 1712, 63 Jahre alt gestorben war. Nach dem magistratischen Decrete vom 1. Juli 1706[3] hatte Zächer dem „kays. Hoffmusico und Componisten J. J. Fux" den Musikdienst bei dem ungarischen Gnadenbilde vom October 1705 zu versehen überlassen. Mit demselben Decrete und dem späteren vom 1. August 1707[4] wurde bestimmt, dass Zächer von den 7 Singknaben von St. Stephan anfangs 4 (später 3) und Fux ebenfalls 3 Knaben in Kost, Verpflegung und Unterricht erhalten soll, wofür an Fux anfangs 600 fl. Kostgeld, 60 fl. Zimmerbeihilf und 75 fl. Instructionsgebühr bezahlt wurden. Seit dem 1. October 1705 war daher J. J. Fux (zweiter) Kapellmeister beim Gnadenbilde, und erst nach Mich. Zächer's Tode (30. Sept. 1712) erscheint Fux als erster (Essential-) Kapellmeister am Dome[5]. Diese Stelle bekleidete er bis Ende 1714 oder Anfangs 1715; denn in den Rechnungen wegen des Salvatordienstes erscheint er nur bis 30. März 1715 als Kapellmeister[6], in den Kirchenmeisteramts-Rechnungen hat schon mit 1. Jänner 1715 sein Nachfolger Georg Reutter als Essential-Kapellmeister[7] seinen ersten Gehalt bezogen, nachdem er schon früher als zweiter Kapellmeister beim Gnadenbilde wahrscheinlich bereits 1712 eingetreten war. Eben so hat Fux den Unterricht der Kapellknaben mit dem Jahre 1714 aufgegeben, denn Reutter erhielt nach den Rechnungen für das ganze Jahr 1715[8] 1200 fl. für 6 Kapellknaben.

[1] Beil. II. 32. [2] Eb. 33. [3] Beil. II. 34. [4] Beil. II. 34. [5] Beil. II. 33. [6] Eb. [7] Eb. [8] Beil. II. 32.

Specielle Daten über die Thätigkeit des Domkapellmeisters Fux liegen nicht vor, ein einziges Actenstück „vom Bürgermeister und Rath der Statt Wien“ [1] vom 24. October 1714, gerichtet an beide Kapellmeister am St. Stephansdome, „J. J. Fux und Georg Reutter“ ist in den Acten der Commune Wiens aufbewahrt, wornach einige nachlässige Instrumentalisten sowohl bei den gewöhnlichen Kirchendiensten als bei dem „Marianischen Gnadenbilde von Petsch“ zu grösserem Fleisse ermahnt werden sollen; eine Ermahnung, wozu auch bis auf unsere Zeiten in manchen Kapellen die Veranlassung gefunden werden möchte. Ausser dem Gesangsunterrichte der Cantoreiknaben im Dome dürfte wahrscheinlich ein ähnlicher Unterricht während seiner Stellung als Organist bei den Schotten für Fux den Bestimmungsgrund zu dem „Singfundamente“ gegeben haben, das noch im Autographe im Archive des Wiener Musikvereines sich vorfindet. Diese Gesangschule für Sopran hat die Aufschrift: „*Fundamentum. Authore Fux*“ und enthält nach den nöthigsten Vorkenntnissen für Musik überhaupt, und Solmisation insbesondere, dann einer Anzahl Uebungen in den verschiedenen Intervallen und rhythmischen Geltungen, noch 55 kurze Uebungen für zwei Soprane, sämmtlich darauf berechnet, feste Kirchensänger in möglichst kurzer Zeit heranzubilden. Dass dabei von jeder Virtuosität des Gesanges abgesehen ist, versteht sich aus dem angegebenen Zwecke dieser Uebungen. — Eine zweite Gesangschule für eine Altstimme befolgt den ganz gleichen Gang mit der früher erwähnten für Sopran, nur sind die Uebungen für 2 Altstimmen noch um einige vermehrt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Gesangschulen durch ihr practisch eingerichtetes Fortschreiten vom Leichteren zum Schwereren, so wie durch die Kürze der einzelnen Uebungsstücke, die den Lernenden nicht ermüden lassen und ganz in gebundener Schreibart der Compositionen für die Kirche gehalten sind, den wirklichen Eintritt zum Kirchengesange nur als weitere Anwendung des Erlernten entschieden anbahnen müssen, und von dem didactischen Talente des Verfassers des Gradus ad parnassum, auf einem andern aber damit verwandten Felde ein sprechendes Zeugniss geben.

[1] Beil. II. 34. Alinea 3.

Während der Tod des Kaisers Josef I. unerwartet rasch erfolgte, war sein legitimer Reichsnachfolger König Karl III. in Spanien als Heerführer im Kriege gegen Frankreich abwesend. Als Kaiserin-Regentin wurde nun die Mutter von beiden Brüdern, die Kaiserin-Witwe Eleonore (nach Kaiser Leopold I.) bestimmt. Eine ihrer ersten Sorgen war, in die durch die unaufhörlichen Kriege und sorglose Wirthschaft zerrütteten Finanzen Ordnung zu bringen, und zu diesem Ende Einschränkungen zuerst durch Reductionen des kaiserlichen Hofstaates anzuordnen[1]. Dazu gehörte auch die Hof-Musikkapelle, und es wurde in dieser Richtung befohlen, „von den Musicis nur diejenigen zu behalten, welche die besten sind und allein zum Kapelldienst erfordert werden; alle übrigen aber, wie auch die Sängerinen, Compositoren und was zum Theater gehört zu licentiieren“ (entlassen). Der Vice-Kapellmeister Marc Antonio Ziani erhielt den Auftrag[2], von dieser Gesammtentlassung sämmtliche Mitglieder der Hofkapelle zu verständigen, zugleich soll er aber, da der Kaiser mit einer guten Musik versehen sein müsse, von den jetzt entlassenen Musikern die besten, diensttauglichsten und fleissigsten aufmerken, jedoch nur so viele an Sängern und Instrumentisten als „zur Versehung des Kapell- oder Kirchendienstes“ nothdürftig erfordert werden; zugleich auch Vorschläge wegen „zulänglicher“ Besoldungen zu machen ohne Rücksicht auf die bisher genossenen, theils grossen, theils übertriebenen Gehalte und bei dieser Arbeit einen langgedienten erfahrnen Mann, als etwa den Concertdispensator Kilian Reinhard, sich zu adjungieren“. Ueber diesen Vorschlag des Vice-Kapellmeisters wurde auch eine gutächtliche Aeusserung des Hofmusik-Oberdirectors Ferdinand Ernst Graf Mollart[3] vorgelegt. Seine Vorschläge liefen im wesentlichen darauf hinaus, dass vor allem die Bezahlung der Besoldungen richtig und pünktlich erfolge, und deshalb ein eigener Fundus bestimmt werde; die Musiker sollen nicht wie bisher aus verschiedenen Kassen, sondern in Zukunft nur aus einer und derselben Kasse — dem Hofzahlamte — ihre Besoldungen erhalten; nicht allein die Zahl der Musiker soll vermindert, sondern auch ihre öfter exorbitanten Besoldungen sollen restringiert werden; Scho-

[1] 3. Sept. 1711. Beil. II. 27. [2] Beil. II. 28. [3] 1712. Beil. II. 30.

laren sollen nur aufgenommen werden, wenn sie entschiedenes Talent besitzen; der Termin der Entlassung der bis dahin Angestellten soll auf den 1. October festgesetzt, doch auf verdiente Musiker, ihre Witwen und Waisen Bedacht genommen werden. Nach der beigegebenen Liste der neu Anzustellenden und der zu Pensionierenden fielen wohl eine ziemliche Anzahl der früher Angestellten bei der Reformierung der Kapelle aus, viele aber fielen wieder der Pensionierung zu, und das Budget der gesammten Hofkapelle betrug nach diesem Vorschlage[1] noch immer die beträchtliche Summe von 99.227 Gulden. Es war jedenfalls ein löbliches Bemühen der Regierung, Ordnung in das Ordnungslose zu bringen, was aber die Herabminderung des Ausgabenbudgets und der Zahl der Angestellten betrifft, so stellte sich diese Erwartung, wie schon oft früher und später, als illusorisch heraus; die grosse Oper übte ihre verführerischen Reize; kostbare Sänger und Sängerinen wurden engagiert und die Instrumentalmusik musste mit den gesteigerten Anforderungen Schritt halten, wie dies die Geschichte der Entwicklung der Hofkapelle zeigen wird.

An diesem Orte ist zuerst der Veränderungen zu erwähnen, welche gelegentlich der Reformierung bei der Leitung der Hofkapelle Platz griffen. Die Hofcompositoren Giov. Batt. Bononcini und Pietro Franc. Tosi, so wie der Kammercompositor Franz Daniel Thalmann wurden 1711 pensioniert. An die Stelle des 1709 verstorbenen Antonio Pancotti trat mit 1. Jänner 1712 Marc Antonio Ziani als neu ernannter Hofkapellmeister, und dessen verlassenes Amt als Vice-Hofkapellmeister wurde mit Entschliessung vom 26. Jänner 1713 dem bisherigen Hofcompositor Johann Josef Fux übertragen.

Nach den Normen der eben in der Einführung begriffenen Reformierung war der Gehalt des Vice-Kapellmeisters auf 1600 fl. festgesetzt, und Fux, dem noch im letzten Regierungsjahre des vorigen Kaisers Josef I.[2] eine Gehaltaufbesserung von 1440 fl. auf 2000 fl. zuerkannt worden war, musste neben der ehrenvollen Rangserhöhung dadurch einen empfindlichen Rückgang seines Gehaltes erfahren. Es muss aber auch von Seite des Hofes diese Zurücksetzung eines Mannes von so anerkanntem Verdienste auf-

[1] Beil. II. 31. [2] 22. März 1711. Beil. II. 4.

gefallen sein, denn es werden nach mehreren Richtungen Bemühungen erkennbar, Fux in anderer Weise für seinen pecuniären Verlust am Gehalte schadlos zu halten. Zuerst wurde in seinem Anstellungsdecrete vom 13. Jänner 1713 bestimmt, dass ihm sein neuer Gehalt vom 1. October des Jahres 1708 — also mehr als 4 Jahre nach rückwärts — von dem Hofzahlamte ohne Abbruch des ersten Quartals ausbezahlt werde. Dies konnte vielleicht zugleich eine Entschädigung für die durch mehrere Jahre unordentlich erfolgte Besoldung sein; allein ein anderes Zeichen kaiserlicher Gnade, welches keinen Zweifel über den Character einer Schadloshaltung übrig lässt, war seine gleichzeitige Ernennung zum Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalie (nach Kaiser Josef I.), womit ein Gehalt von 1500 fl. verbunden wurde[1], während vor und nach Fux nur Musik-Directoren, wahrscheinlich mit geringeren Gehalten an dieser Kapelle angestellt wurden.

Neben der Hofkapelle des regierenden Kaisers bestanden nämlich bei Hofe auch zwei kleinere Kapellen der Kaiserinen Witwen. Jener der Kaiserin Eleonora Margaretha, Witwe nach Kaiser Leopold I. seit 5. Mai 1705, erwähnt J. J. Fux[2] nach dem Tode der Kaiserin (19. Jänner 1720) in einem Gutachten vom 3. August 1720, über ein Gesuch des Matthias Oettl „nachgelassenen Kaiserin Eleonorischen Kapellmeisters". — In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Amalie nach Kaiser Josef I. seit 17. April 1711 war Fux selbst durch sechs oder sieben Jahre als Kapellmeister angestellt. In den Hofkalendern, deren ältester vom Jahre 1714 im kais. geh. Haus-Hof- und Staatsarchive sich befindet, wird Fux bereits als Hofkapellmeister aufgeführt. Seine Anstellung muss aber weiter zurück datieren, wenigstens in das Jahr 1713, da der erwähnte Kalender Anfangs des Jahres 1714 bereits gedruckt ausgegeben sein musste. Dazu kommt noch, dass Fux im Jänner 1713, bei der Reorganisation der Hofkapelle zwar zu der Stelle des Vice-Hofkapellmeisters vom Hofcompositor avancierte, allein statt seines früheren Gehaltes von 2000 fl. auf 1600 fl. herabgesetzt würde. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Fux,

[1] Vortrag des Oberst-Hofmeisteramtes 7. Febr. 1715. Beil. II. 6.
[2] Beil. VI. 50.

der bisher ein immer erhöhtes Einkommen vom Hofe bezog, bei dieser letzten Herabminderung durch die Anstellung als Kapellmeister der Kaiserin Amalie entschädigt wurde[1]. Nach denselben Hofkalendern erscheint Fux noch im Jahre 1718 als Hofkapellmeister der Kaiserin Amalie, vom Jahre 1720 aber sein Nachfolger der Hof-Musikdirector Heinrich Holzhauser. Da der Kalender von 1719 mangelt, so muss Fux auf seine Stelle als Kapellmeister der Kaiserin Amalie entweder 1718 oder 1719 resigniert haben, was begreiflich erscheint, da er 1715 Hofkapellmeister des Kaisers wurde und bei der Zutheilung seines neuen Gehaltes von 2500 fl. und 600 fl. Adjuta[2], diese Erhöhung wegen der früher „doppelt genossenen Hofbesoldung" von 1600 und 1500 fl. angetragen wurde. Es scheint daher zugleich, dass Fux als wirklicher Hofkapellmeister des Kaisers keine weiteren Bezüge wegen der Functionen als Kapellmeister der Kaiserin Amalie mehr genoss.

Zum Hofmusikstaat der Kaiserin gehörten durchschnittlich 28 Angestellte: 1 Kapellmeister, 1 Organist, 1 Sopranist, 1 Contraaltist, 2 Tenoristen, 2 Bassisten, 4 Violinisten, 1 Violonist, 1 Violoncellist, 2 Trombonisten, 1 Fagottist, 1 Cornettist, 1 Partituren-Austheiler, 1 Diener, 8 Ripienisten. Allerdings eine kleinere Kapelle, welche bei der Zurückgezogenheit der Kaiserin-Witwe wohl nur in der Kirche Dienste zu leisten hatte. Näheres über die Leistungen dieser Kapelle ist nicht bekannt.

In den Jahren 1713 und 1714 war daher Fux zu gleicher Zeit Vice-Hofkapellmeister des Kaisers, Kapellmeister der Kaiserin-Witwe und Dom-Kapellmeister von St. Stephan in Wien.

Ausser den früher erwähnten Hofcompositoren ist hier noch die Thätigkeit des eben ernannten kais. Hofkapellmeisters Marc Antonio Ziani und des ausgezeichneten Organisten und Kapellmeisters am Dome zu Venedig Antonio Lotti in Betracht zu ziehen, welche in dieser Periode durch ihre Compositionen für Wien hervorragen.

Marc Antonio Ziani, geboren zu Venedig um 1653, gestorben zu Wien 22. Jänner 1715, 62 Jahre alt. Er war ein Neffe des Priesters und berühmten Organisten Peter Andreas Ziani,

[1] Beil. II. 6. [2] Eb.

der durch mehrere Jahre Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Elisabeth (nach Kaiser Ferdinand III.) war und im Anfange des Jahres 1669 nach Italien zurückgieng[1]. Marc Antonio Ziani hatte 1698 das Oratorium *Il Giudizio di Salomone* dem Kaiser Leopold I. zugeeignet, wurde nach Antonio Draghi's Tode und der Vorrückung Ant. Pancotti's in die Kapellmeisterstelle am 1. April 1700 zum Vice-Kapellmeister und am 1. Jänner 1712 zum Hofkapellmeister ernannt. Seine musicalische Thätigkeit als Componist von Opern und Oratorien hatte schon in Venedig um 1679 begonnen[2], am Hofe in Wien gelangten[3] von 1700 bis 1714 von ihm 7 Opern, 5 Serenaden und 10 Oratorien zur Aufführung. In den Messen und zahlreichen Kirchencompositionen zeigte er sich als tüchtiger Contrapunktist, was ihm auch in den Oratorien wohl zu Statten kam, unter denen das oben erwähnte *Giudizio di Salomone* durch Feuer und glückliche Auffassung der Charactere sich auszeichnet. In minderem Grade ist dies in seinen Opern und Serenaden hervortretend, wo sich manche veraltete Manier breit macht und wenig Interesse des Zuhörers zu erregen vermag. Vielleicht hat er seinen ausgezeichneten Ruf, der ihm von Venedig vorausgieng, dem reicheren Gehalte seiner früheren Compositionen zu danken, die hier nicht bekannt sind.

Antonio Lotti, Organist und später Kapellmeister am Dome von S. Marco in Venedig[4], war aus der Schule des berühmten Giovanni Legrenzi als dessen hervorragendster

[1] K. k. Hofbibl. Mpt. 7654. pag. 38.

[2] Gerber führt von seinen früheren Compositionen an vom Jahre 1679 *Alessandro magno in Sidone.* — 1680 *La Ninfa bizarra.* — *Alcibiade.* — 1683 *Damira placata* und *La Virtù sublimata dal Grande.* — 1685 *Tullo Ostilio.* — 1688 *Inganno regnante.* — 1689 *Il gran Tamerlano.* — 1690 *Creonte.* — 1691 *Falsirena. Amante Eroe. Marte deluso* und *La Virtù trionfante.* — 1693 *Rosalinda.* — 1694 *Amor figlio del merito* und *La Moglie nemica.* — 1696 *La finta Pazzia d' Ulisse. Domizio* und *Costanza in Trionfo.* — 1697 *Odoardo. Il Giudizio di Salomone* und *Egisto.* — 1699 *Amori tra gli odi* und *Il Teodosio.* — 1700 *Duello d'amore e di vendetta.*

[3] Die Opern Beil. VIII. 376. 386. 396. 403. 425. 460. 507. — Die Oratorien 380. 400. 414. 430. 443. 456. 470. 480. 485. 499. — Die Serenaden 411. 422. 423. 463. 506.

[4] Er war 1667 geboren, um 1684 Legrenzi's Schüler, von 1693 Organist und von 1736 bis zu seinem 1740 erfolgten Tode Kapellmeister am Dome von S. Marco in Venedig. (Dommer Musikgeschichte.)

Zögling hervorgegangen. Er hatte, wie die meisten Italiener jener Zeit, für die Kirche, Kammer und Bühne gearbeitet, worin er wie sein Vorbild Alessandro Scarlatti, Wahrheit der Empfindung, Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit contrapunktischer Gelehrsamkeit verband. In Wien machte er sich durch seine berühmt gewordenen Duetti, Terzetti e Madrigali bekannt, welche er 1705 in prächtiger Ausgabe dem Kaiser Josef I. widmete. Es sind dieselben, aus denen Giuseppe Bononcini das letzte Madrigale a cinque *In una siepe umbrosa* in England für seine Composition ausgab. — In Wien wurden von Lotti die Oratorien *Il Voto crudele* im Jahre 1712 (Beil. VIII 489) und *L' Umiltà coronata* 1714 (508), dann auch 1716 die grosse Oper *Costantino* (522) gegeben, wozu Fux die Ouvertüre, Caldara die komischen Zwischenacte schrieb. Wenn das dramatische nicht an seine Kirchen- und Kammercompositionen reicht, weil ihm die Kraft in Darstellung stärkerer Affecte versagte, so wird man doch nirgends die Mannigfaltigkeit in Erfindung von Melodien, die Eleganz der Form und die durch die contrapunktischen Studien bedingten harmonischen Führungen vermissen; so wie der Meister des Gesanges auch in ausgedehnteren Coloraturen nirgends zu verkennen ist.

VI.

Kaiser Karl VI. und sein Hof (1712—1740) — Fux wird kaiserlicher Hofkapellmeister (1715) — Seine musicalische Thätigkeit (1714—1716) — Darstellung seiner Oper Angelica (1716) — Ant. Caldara, Vice-Hofkapellmeister (1716—1736)— Die Hofcompositoren Francesco Conti (1718—1732) — Giuseppe Porsile (1720—1736).

Ein glücklicher Feldzug in Spanien war eben (1710) beendet, als König Karl III. von Spanien durch den Tod seines Bruders, des Kaisers Josef I. genöthigt war, nach Deutschland und in seine Erbstaaten zurückzukehren. Nachdem er 22. December 1711 in Frankfurt als römischer Kaiser Karl VI.[1] gekrönt worden war, hielt er am 26. Jänner 1712 seinen Einzug in Wien, das von dieser Zeit an seine bleibende Residenz wurde. Er nahm hinfort auch keinen persönlichen Antheil mehr an den kriegerischen Unternehmungen und widmete seine Regententhätigkeit nur den Künsten des Friedens. Das Glück schien ihn mit allen Gaben bedacht zu haben, welche es seinen Günstlingen aufbewahrt. Er hatte einnehmende Gesichtszüge, eine edle Haltung und ein gewinnendes Wesen. Schon in früher Jugend bewunderte man die Sanftmuth seines Characters, die Klarheit seines Verstandes, mit welchem er seinem Studium sich hingab. Er besass das ernste, abgemessene Wesen seines Vaters, weshalb er auch dem Herzen desselben theuer war[2]. Apostolo Zeno entwirft in einem Briefe vom 20. December 1722[3] an seine Freunde in Italien folgende Characteristik von ihm: „Ein Brief ist nicht im Stande, die Würdigung meines Monarchen zu fassen. Sein grosses Herz, geschmückt mit jeder Tugend, kann man nie in seinem ganzen Umfange vollständig erkennen, und könnte man es, so vermöchte man es nie genug zu bewundern und zu lieben. — Ich erwähne hier nur, dass er in litterarischen Dingen bis auf den

[1] Geboren 1. Oct. 1685. [2] Arneth, Prinz Eugen. I. 23. [3] Lettere. III. 361.

Grund dringt, und sein Gedächtniss ist so treu, dass ich öfter darüber erstaunt war. Unter anderen erinnere ich mich, dass als wir eines Tages im Gespräche auf die stoische Philosophie kamen, er mir ihre Vorzüge herzählte und die Mängel der anderen Ethiker bemerkte, indem er die Beweisesstellen mit den eigenen Worten des Epictet und Seneca anführte, dass ich meinte, er müsse diese Schriftsteller absichtlich eben erst studiert haben, während er mir versicherte, es seien bereits vierzehn Jahre, dass er sie nicht in der Hand gehabt habe. Ausser seiner Muttersprache spricht er vollkommen latein, italienisch, französisch, castillanisch und catalonisch; bewahrt sein Reich einen dauernden Frieden, so werden Künste und Wissenschaften einen kaiserlichen Beschützer an ihm haben." — Der Kaiser war auch persönlich einer der emsigsten Arbeiter: nichts glich der Aufmerksamkeit, womit er die ihm vorgelegten Berichte durchgieng und sie oft mit seitenlangen Randglossen versah[1].

Wie sehr dem Kaiser die Förderung der Wissenschaften in Oesterreich am Herzen lag, hatte er auch durch die Berufung des Historiographen und Poeten Apostolo Zeno bewiesen, ferner durch seine Bemühungen, den Philosophen Leibnitz für Oesterreich wegen Gründung einer „Societät" der Wissenschaften in Wien zu gewinnen, welcher Plan zwar nicht zur Wirklichkeit wurde, den Kaiser aber nicht hinderte, Leibnitz als Anerkennung seines wissenschaftlichen Verdienstes zum Reichshofrath mit einer Pension von 2000 Gulden zu ernennen und in den Freiherrenstand zu erheben[2]. Seiner besonderen Gunst erfreuten sich ferner die beiden gelehrten Geschichtsforscher Bernhard[3] und Hieronymus Pez[4], Conventualen des Benedictinerstiftes Melk, mit denen ebenfalls wegen einer

[1] Arneth, Prinz Eugen. III. 156. [2] Unter den Förderern des Planes zur Societät der Wissenschaften gehörte auch Prinz Eugen, der 1714 in ein näheres Verhältniss zu Leibnitz getreten war. (Otto Klopp. Archiv für österr. Gesch. XL. p. 154—255.) Prinz Eugen bewahrte das Manuscript der „*Monadologie*", das Leibnitz eigens für ihn aufgesetzt hatte, wie ein Kleinod in einem besonderen Kästchen. (Arneth, Prinz Eugen. III. 60 f.) [3] Geb. 22. Febr. 1683 zu Ips, gest. 27. März 1735. [4] Geb. 24. Febr. 1685, gest. 14. Oct. 1762. Ueber ihr Wirken schreibt J. F. Keiblinger, Gesch. des Benedictiner Stiftes Melk. I. 966 ff.

Academie der Wissenschaften berathen wurde. Die Vermehrung der kaiserlichen Bibliothek unter seinem verdienten Bibliothekar Gentilotto[1] war nicht minder ein Gegenstand seiner Vorsorge und durch den Prachtbau der Hofbibliothek wurde nebst der Anerkennung des Werthes wissenschaftlicher Werke zugleich eine Zierde der Hauptstadt geschaffen, welche diesem Kaiser ausserdem eine Reihe von Monumentalbauten verdankt.

Gleich seinem Bruder Josef I. hielt Kaiser Karl VI. einen glänzenden Hofstaat. Ein Blick in das bewegte Treiben des damaligen Lebens am Hofe ist ausser dem allgemeinen culturhistorischen Interesse auch für die musikgeschichtliche Entwicklung in Oesterreich von Belang.

Der jährliche Wechsel des Hofhaltes in der Burg, in Laxenburg und in der Favorita wurde regelmässig eingehalten, indem man gegen Ende April nach Laxenburg, Ende Juni in die Favorita, Ende October in die Burg übersiedelte. Damit zusammen hiengen auch die Darstellungen der verschiedenen musicalischen Productionen, je nachdem ein Geburts- oder Namensfest mit einem oder dem anderen Aufenthaltsorte zusammenfiel. — Ueber einige Verhältnisse bei Hofe und in den höheren Kreisen der Gesellschaft schreibt der feine Beobachter Baron Ludwig Pöllnitz[2], der in den Jahren 1719 und 1729 sich länger in Wien bewegte: „Man findet an diesem Hofe mehr Annehmlichkeiten, als in Paris und London, was die Leichtigkeit betrifft, Bekanntschaften zu machen. Hat man sich bei Hofe vorgestellt, und ist nur in einem einzigen Hause eingeführt, so ist man es auch bald in allen andern, und hat den Vortheil, dass man dort überall deutsch, französisch, italienisch und spanisch spricht; deutsch kann man leicht entbehren. Die Minister und grossen Herren am Hofe sind höflich und anständig, auch leicht zugänglich. Der Kaiser ist in der öffentlichen Erscheinung ernst und scheint denen streng, die ihn nicht näher kennen. Dessungeachtet ist er leicht umgänglich und herablassend. Spricht man mit ihm, so hört er aufmerksam zu und antwortet mit vieler Güte.“ Das prächtige Theater in der Burg hebt auch er hervor.

[1] Apost. Zeno, lettere. III. p. 20. [2] Mémoires. Nouv. édit. 1734. III. p. 287 ff.

Zu den bedeutendsten nächsten Umgebungen des Kaisers, welche zugleich die Hauptmittelpunkte der Geselligkeit vorstellten, gehörten ausser den unter Kaiser Josef I. erwähnten Personen Graf Friedrich Karl von Schönborn, Reichs-Vicekanzler, ein Mann von ungemein bestechenden Umgangsformen. Niemand glich ihm in Wien an fürstlichem Aufwande und Entfaltung glänzendster Pracht; allgemein pries man den Geschmack seiner Bauten und den Luxus bei zahlreichen Festen[1]. — Prinz Eugen kannte keine willkommenere Erholung von seinen zahlreichen Geschäften, als die Gesellschaft eines Kreises von Freunden, unter denen die Gräfin Batthyany, des geistvollen Hofkanzlers Strattmann gleichbegabte Tochter, den ersten Rang einnahm, in deren Cirkel er niemals zu fehlen pflegte[2].

Im Winter und zur Faschingszeit kamen ausser den Hofbällen regelmässig komische italienische Opern, Burlesken des Adels und Maskeraden an die Reihe, wobei die Faschingswirthschaft oder Bauernhochzeit niemals fehlen durfte, in welcher der Kaiser den Wirth zum schwarzen Adler, die Kaiserin die Wirthin vorstellte. Aehnliche Costümebälle fanden auch bei den Gesandten der fremden Mächte und bei verschiedenen hohen Würdenträgern statt. Ebenso erhielten sich aus früheren Zeiten die prachtvollen Schlittenfahrten, als eine willkommene Gelegenheit, in Pferden, Schlitten und Gefolgen einen reichen Prunk zu entfalten.

Mit besonderer Vorliebe trieb der Kaiser die Jagd, das Scheibenschiessen und mehr noch als beides die Musik. Fuchsprellen, Dachshetzen, Jagden auf Wildschweine, Hirsche und anderes Rothwild, Fasanen, die Reigerbeizen, ein Hauptzweig der eifrig betriebenen Falknerei, werden in regelmässiger Folge das ganze Jahr hindurch gepflegt, auch Bären und Wölfe bisweilen in den nächsten Umgebungen Wiens gefällt, wobei die Kaiserin den Kaiser gewöhnlich begleitete[3].

[1] Arneth, Prinz Eugen. II. 358. [2] Arneth, Prinz Eugen. III. 39. f.

[3] Den Freunden des Jagdsports sei aus dem Wiener Diarium jener Zeit mitgetheilt, dass 1713 ein Bär im Erdbergermoos, 1715 ein solcher in Hütteldorf und 1717 einer bei Gainfarn gefällt, und 1733 sechs Wölfe bei Laab erlegt wurden.

Das Vergnügen des Scheibenschiessens, das in der Burg, in der Favorita, in Laxenburg und Schönbrunn durch das ganze Jahr sich oft wiederholte, wurde ebenfalls von der Kaiserin getheilt und diese hielt mit den Damen auch besondere Schiessen ab, welche „Frauenzimmerschiessen" genannt wurden, und woran die Herren keinen Antheil nahmen.

Die Kaiserin Elisabeth aus dem Hause Braunschweig-Wolffenbüttel entwickelte sich nach ihrer Vermählung (damals 16 Jahre alt) zu einer der schönsten und edelsten Frauen ihrer Zeit. Lady Mary Wortley-Montague sagt von ihr[1]: „Wenn sie lächelt, so geschieht dies mit solchem Liebreiz, dass sie in der That zur Anbethung zwingt. Um von ihrer Gestalt zu reden, muss die Sprache der Dichter zu Hilfe genommen werden." So wie sie durch ihre äussere Erscheinung bezauberte, so wusste sie auch durch Bildung des Geistes und seltene Eigenschaften des Gemüthes dauernd zu fesseln. In Wien, wie in Barcelona, wohin sie ihrem Gemahle in den Krieg gefolgt war, hatte sie alles in Enthusiasmus versetzt[2].

Pöllnitz sagt (Mém. l. c. Lettre XII.) von ihr: „die Kaiserin ist wahrhaft fromm ohne Gepränge, wohlthätig und grossmüthig. Die Erzherzoginen, ihre Töchter erzieht sie äusserst sorgfältig; die älteste Erzherzogin, Maria Theresia wird mit Aussicht auf den Thron erzogen. Sie hat viele Aehnlichkeit im Aeusseren mit ihrer Mutter, möge sie ihr auch in ihren Tugenden gleichen".

Die ausgesprochene Neigung des Kaisers für Musik war nicht nur im väterlichen Hause K. Leopold I. geweckt und genährt worden, sondern wurde auch durch seine natürliche Anlage zu dieser Kunst wesentlich unterstützt. Er hatte gründlichen Unterricht darin erhalten, spielte selbst Clavier, „wie ein Professor mit Meisterschaft"[3] und versuchte sich auch in der Composition, von welcher eine Probe, ein gutgearbeitetes Miserere für vier Singstimmen und Begleitung in der kaiserlichen Hofbibliothek sich befindet, und das gewöhnlich am Freitage nach dem Aschermittwoche in der Hofkapelle gegeben wurde[4]. Da er auch mit Fertig-

[1] Im Jahre 1726. Letters. p. 29. [2] Arneth, Prinz Eugen. II. 181. [3] Apost. Zeno, Lettere. III. p. 446. [4] Kil. Reinhardt, Rubr. gen. in Köchel, Hofmusikkap. p. 137.

keit Partituren las, so stellte er sich wiederholt an die Spitze des Orchesters und dirigierte am Clavier mehrere Opern, so die Oper *Euristeo* von Caldara und *Elisa* von Fux.

Ueberall bei Krönungen, Huldigungen, Regentenreisen in Prag, Presburg, Linz, Gratz, Brünn u. s. w. musste nicht blos wegen kirchlicher Functionen, sondern auch wegen theatralischer Darstellungen die treffliche Hof-Musikkapelle zur Hand sein, um den Glanz der Feste zu erhöhen. In Wien war dies begreiflich in erhöhtem Masse der Fall, wo die Geburts- und Namensfeste der regierenden Majestäten, die Vermählungen und ähnliche Veranlassungen niemals ohne grosse Opern oder kleinere Serenaden und Cantaten vorübergiengen.

In der Oper und Comödie, schreibt Pöllnitz (Mém. V. 44 f.), sitzen die Majestäten im Parterre, der Kaiser nimmt den ersten Platz ein, die Kaiserin ihm zur Linken, die Erzherzoginen in gleicher Reihe. Alle diese Mitglieder der kaiserlichen Familie haben Lehnstühle derselben Grösse und Höhe mit einem Gueridon rückwärts, auf welchem ein Kerzenleuchter steht.

Es war dem Kaiser besonders angenehm, wenn seine eigenen Töchter, die Erzherzoginen Maria Theresia und Maria Anna im Ballete mitwirkten und oft auch selbständig eigens für sie componierte Cantaten[1] ihren Eltern vortrugen. Diese vielfachen Anregungen waren auch bei dem übrigen Hofe und den ersten Familien des Reiches nicht ohne Einfluss geblieben, denn wenn der Kaiser einige von ihnen auf ihren Landsitzen besuchte, so wusste man ihn nicht besser zu ehren und zu vergnügen, als durch eine mit Musik verbundene Darstellung[2]. Der Adel betrieb mit Eifer nicht blos Vocalmusik, sondern auch die verschiedensten Instrumente, so dass die Oper *Euristeo* ausschliesslich von Personen des höchsten Adels in den Singparten ebensowohl, als der ganzen Orchesterbegleitung bei Hofe gegeben werden konnte.

Ungeachtet der bei der Reformierung der Hofkapelle im Jahre 1711 eingetretenen Verminderung des Personenstandes der Hofkapelle bis 86 steigerte sich der Bedarf bei der grossen Entwicklung der Oper so sehr, dass in beständigem Zunehmen begriffen im Jahre 1723 der Stand der Hofmusiker bis 134 sich erhob und

[1] Vergl. Beil. VIII. 669. 672. 685. 726. 732. 735. 739. [2] Beil. VIII. 701.

bis zum Jahre 1740 niemals weit davon entfernte. Für die Oper wurden die besten Sänger und Sängerinen aus Italien unter glänzenden Bedingungen berufen und mehrere davon auch bleibend an der Hofmusikkapelle angestellt. Die Instrumentalmusik hatte schon früher den Ruf einer der vorzüglichsten in Europa errungen und der Kaiser war bemüht, die alternden Kräfte durch junge, gutgeschulte aufzufrischen: der Teorbist Francesco Conti, die Organisten J. G. Muffat, J. Franz Neubauer, die Violinisten Nic. Matteis, Angelo Ratazzi, Giov. Ant. Piani, der Violoncellist Giov. Perroni, der Cimbalist Max Hellmann, die Oboisten in der Familie Glätzl, die Posaunisten der Familie Christian konnten sämmtlich als Virtuosen ersten Ranges gelten, vieler anderer nicht zu gedenken, die in anderen Kapellen als erste Meister ihres Instrumentes betrachtet worden wären. Ebenso war der Kaiser ungeachtet mehrfacher Fehlgriffe in den Personen immer wieder bedacht, für die Ausbildung junger Talente durch das Institut der Hofscholaren öfter mit grossen Opfern Sorge zu tragen. Von der Ueberzeugung ausgehend, wie viel bei einer so grossartigen Kunstanstalt, um das präcise Zusammenwirken zu erzielen, von der obersten Leitung durch einen characterstarken und kunsterfahrenen Mann abhänge, schenkte der Kaiser sein wohlbegründetes Vertrauen ohne zu wanken bis an das Ende seines Lebens seinem hochverdienten und berühmten Hofkapellmeister Fux, welcher ungeachtet seiner weit vorgerückten Jahre und chronischen Leiden den Ruhm der ihm anvertrauten Kapelle zu bewahren verstand. Ihm würdig zur Seite stand als Vicekapellmeister und Componist Antonio Caldara, ein Mann von seltener Begabung und Schlagfertigkeit, welcher die hohe Gunst des Monarchen mit Francesco Conti, seinem ebenbürtigen Kunstgenossen, theilen durfte.

Der tüchtige Hofkapellmeister Marc Antonio Ziani war am 22. Jänner 1715 gestorben, es lag daher nahe, dass sein bisheriger Vicekapellmeister J. J. Fux, der bereits von drei Kaisern mit Auszeichnung behandelt worden war, sich um die erledigte Stelle in Competenz setzte. Das Referat des Oberst-Hofmeisteramtes vom 7. Februar 1715[1] theilt die Verhandlung über

[1] Beil. II. 6.

die Verleihung in folgender Weise mit: „Euer kais. Majestät Vicekapellmeister Johann Josef Fux bittet, anstatt des verstorbenen Marco Antonio Ziani als Euer kais. Majestät wirklicher Kapellmeister aufgenommen zu werden mit der besonderen allerhöchsten Gnade, dass, wie er jetzt von Euer kais. Majestät als Vicekapellmeister jährlich 1600 fl. und nebstbei als Ihrer Majestät der verwittibten Kaiserin Amalie Kapellmeister andere 1500 fl., also in allem zu wirklicher Hofbesoldung 3100 fl. angewiesen hat, also ihm solche bei der allerhöchst beliebten Aufnahme als Euer kais. Majestät Kapellmeister allermildest gewährt werden möchten. Nun sind Euer kais. Majestät des Supplicanten Person, Capacität und Merita also bekannt, dass man derentwegen auch das geringste ferner zu allegieren für überflüssig hält, daher es bei dessen allergnädigst resolvierten Aufnahme blos auf die ihm dabei zuzulegende Hofbesoldung ankommt. In Betracht, dass desselben gegenwärtig genossene doppelte Hofbesoldung 3100 fl., also um 600 fl. mehr beträgt als die alleinige ordinäre Kapellmeisterbesoldung von 2500 fl. und solchergestalt bei der ihm widerfahrenden kais. Gnade der wirklichen Aufnahme mit der bisherigen Kapellmeisterbesoldung ihm in utili jährlich 600 fl. entgiengen, so räth der Obersthofmeister, dass im Falle der Aufnahme ihm 3100 fl. bewilligt werden könnten, wovon aber wegen übler Consequenzen nur 2500 fl. als Besoldung, 600 fl. als Adjuta nicht auf den Dienst, sondern für die Person ausgeworfen werden sollten.

Des Kaisers eigenhändige Resolution lautete:

„Placet“

Carl m./p.

Demgemäss erhielt Fux die Ausfertigung seines Anstellungsdecretes vom 8. März 1715[1], nach welchem er von den 600 fl. Adjuta den üblichen Abbruch des ersten Quartals sich gefallen lassen sollte, wovon ihn aber das spätere Decret vom 18. März 1715[2] dispensierte.

Ueber die feierliche Vorstellung des neuen Hofkapellmeisters bei seiner Hofkapelle enthält das Wiener Diarium vom 16. Hornung 1715[3] folgenden ungewöhnlich ausführlichen Artikel:

[1] Beil. II. 8. [2] Beil. II. 9. [3] Beil. II. 7.

„Nachdem bekanntermassen der kais. Kapellmeister, Herr Marco Antonio Ziani dahier mit Tod abgegangen, als haben Ihre römisch-kaiserliche und katholische Majestät Dero Vicekapellmeister, dann Ihrer Majestät der letztverwittibten Kaiserin Wilhelmina Amalia Kapellmeister, Herrn Johann Joseph Fuchs (sic) die erledigte Kapellmeisterstelle in allermildester Ansehung seiner langwierig- und unermüdet- treugehorsamst-geleisteten Dienste, wie nicht weniger in der Musik-Kunst erlangten fürtrefflichen Erfahrenheit allergnädigst aufgetragen, welchemnach allerhöchst-gedacht-kaiserlich und Katholischer Majestät wirklicher Geheimer Rath und Obristhofmeister, Ihre Durchlaucht, Herr Anton Florian, des heil. römischen Reichs Fürst von und zu Liechtenstein, Herzog zu Troppau und Jägerndorf, Ritter des goldenen Vliesses und Grand von Spanien erster Classe, den neuen Herrn Kapellmeister nach zuvor abgelegter Eidespflicht den gesammten Herrn Hofmusicanten gewöhnlichermaassen vorgestellet."

Aus dem entschiedenen Tone, welchen der Obersthofmeister in seinem Referate anschlägt, lässt sich entnehmen, dass er die Beförderung des Mannes von so bekannter Capacität und solchen Meriten zum Hofkapellmeister als eine unzweifelhafte Sache annahm. Damit hatte nun Fux die ehrenvollste Stellung erreicht, die zu jener Zeit ein Künstler erreichen konnte. Noch ehrenvoller für ihn erscheint sie dadurch, dass er sie seinem Verdienste zu verdanken hatte, das schwierigere, sich darin mit Ehren zu behaupten, erwartete ihn erst noch — und wie die Erfahrung lehrte, wusste er sich mit allen Ehren zu behaupten.

Von der Auffassung seiner Stellung geben das reichhaltigste Zeugniss die zahlreichen Gutachten, welche er als Hofkapellmeister von 1715 bis 1740 über die ihm untergebenen, oder die erst anzustellenden Musiker oder ihre Angehörigen an das Oberst-Hofmeisteramt zu erstatten hatte. Den Geist des Pflichteifers, der Ehrenhaftigkeit und Humanität, welcher sich darin ausspricht, werden wir am Schlusse seines Kapellmeisteramtes näher kennen zu lernen Gelegenheit haben.

Wenn wir wieder zur Chronik seiner musicalischen Thätigkeit zurückkehren, so haben wir aus dem Jahre 1714 die Sere-

nade *Dafne in Lauro*, Text von P. Pariati[1] und das ausgezeichnete Oratorium *La Fede sacrilega nella morte del precursor S. Giovanni Battista*[2], Text desselben Verfassers nachzutragen. In das Jahr seiner Ernennung zum Hofkapellmeister (1715) fielen nach den Texten P. Pariati's die Serenade *Orfeo ed Euridice*[3] nebst dem energischen Oratorium *La Donna forte nella madre de' sette Maccabei*[4].

Im Jahre 1716 sind die beiden Oratorien *Il Trionfo della fede*[5] und *Il Fonte della salute aperto dalla grazia del Calvario*[6], ausserdem die Ouvertüre zu A. Lotti's Oper *Costantino*[7], endlich seine eigene grosse Oper *Angelica vincitrice d' Alcina*[8], Text von P. Pariati zu verzeichnen, welche letzte in der Favorita mit vielem Prachtaufwande gegeben wurde.

Die grösseren musicalischen Feste, welche in die Zeit des Aufenthaltes des Hofes in der Favorita fielen, wurden gewöhnlich im Freien in dem weitläufigen Parke dieses Schlosses abgehalten, wozu meistens auch ein ansehnlicher Teich benützt wurde, der zur Entwicklung von überraschenden Decorationen, Maschinerien, Seegefechten und Fernsichten die passendste Gelegenheit both. Es ist interessant, die gleichzeitige Schilderung des Eindruckes eines solchen Festes von einer gebildeten englischen Dame darüber zu vernehmen. Die Veranlassung zu dieser Festoper der eben erwähnten *Angelica vincitrice d' Alcina*, die am 21. September 1716 zur Aufführung kam, war die glückliche Entbindung der regierenden Kaiserin von einem langersehnten Thronerben (Erzherzog Leopold) am 13. April desselben Jahres. Die Stimmung in Wien war über dieses Ereigniss allgemein eine gehobene, noch erhöht durch die Nachricht eines Sieges des Prinzen Eugen über die Türken bei Peterwardein (5. August). Der Textverfasser P. Pariati, so wie der Componist, der neuernannte Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux thaten ihr Möglichstes, sie scheinen aber beide durch die Kunst des Decorateurs und Tanzmeisters überbothen worden zu sein. Das Textbuch, welches mit sechs Kupferstichen in Grossfolio illustriert ist, zählt als Haupt-Decorationen auf: Im ersten Acte: eine prachtvolle Zauberburg der Alcina,

[1] Beil. VIII. 504. [2] Beil. VIII. 509. [3] Beil. VIII. 513. [4] Beil. VIII. 516. [5] Beil. VIII. 524. [6] Beil. VIII. 526. [7] Beil. VIII. 522. [8] Beil. VIII. 520.

sie wird ganz beleuchtet und man sieht, dass sie über einem reichen Bergwerke von Gold und Edelsteinen errichtet ist. Im zweiten Acte: Zwei unbewohnte Inseln, grauenvoll und besetzt von verschiedenen scheusslichen Ungeheuern. Sie sind durch einen Canal getrennt und in der Ferne sieht man einen grossen Meerbusen, der von vielen Schiffen erfüllt ist, in der Mitte einen Felsen in Gestalt einer Klippe, aus welcher viele Flammen herausbrechen. Im dritten Acte: Ansicht der seligen Eilande, alle mit grünen Rasen und Blumen geschmückt und Transparenten von schwebenden Gärten, und von häufigen Lorbern durchschnitten. .... Ferner wird erwähnt ein Tanz der Furien, ein Kampf der Krieger des Ruggiero mit den Wilden, ein Tanz der Ritter und der Helden u. dgl.

Der Aufführung dieser Zauberoper wohnte die geistreiche Lady Mary Wortley-Montague bei und berichtet darüber am 14. September 1716 aus Wien an Alexander Pope[1]: „Der englischen Kirchenzucht bin ich in der That so abtrünnig geworden, dass ich letzten Sonntag die Oper, welche im Garten der Favorita aufgeführt wurde, besuchte, und mich so sehr daran ergötzte, dass mir noch keine Reue angekommen ist, sie gesehen zu haben. Nichts von dieser Art kann jemals prächtiger gewesen sein und ich kann es wohl glauben was man sagte, nämlich, dass die Decorationen und Kleider dem Kaiser 30.000 £. gekostet haben. Die Bühne, die über einen breiten Canal erbaut war, wurde beim Anfange des zweiten Actes in zwei Theile getheilt, so dass man das Wasser erblickte, auf welchem unmittelbar an verschiedenen Seiten zwei Flotten von vergoldeten kleinen Schiffen erschienen, die ein Seetreffen vorstellten. Es ist nicht leicht, sich in Gedanken einen Begriff von der Schönheit dieses Auftrittes zu machen, der sich meinem Gedächtnisse besonders eingeprägt hat, obwohl das Uebrige in seiner Art ebenfalls vollkommen schön war. Die Geschichte der Oper ist die Zauberei der Alcina, welche treffliche Gelegenheit biethet zum Gebrauche mannigfaltiger Maschinen und Verwandlungen, die mit überraschender Schnelligkeit beschafft wurden. Das Theater ist so gross, dass es dem Auge schwer wird darüber hinaus zu schauen

[1] Letters of the R. H. Lady M-y W-y M-e. Berlin 1790. p. 24. f.

und die Costüme sind von der äussersten Pracht. Kein Haus wäre gross genug, diese weitläufigen Anstalten zu fassen, nur sind die Damen, die in freier Luft sitzen müssen, grossen Unbequemlichkeiten ausgesetzt, denn es ist blos ein einziger Baldachin für die kaiserliche Familie da, und als bei der ersten Aufführung ein Regenschauer einfiel, so ward die Oper unterbrochen und die Gesellschaft drängte sich in solcher Verwirrung davon, dass ich beinahe todtgedrückt worden wäre."

Bald nach der Ernennung des Fux zum Hofkapellmeister folgte die Berufung Antonio Caldara's zum Vicekapellmeister, welche beide mit Francesco Conti und später mit Giovanni Porsile zusammenwirkend die Glanzperiode der kais. Hof-Musikkapelle begründeten, und in ihren Leistungen hier betrachtet werden sollen.

Antonio Caldara, geboren zu Venedig um 1670, gestorben in Wien 28. December 1736[1], 66 Jahre alt (Wr. Diar.) kam von Venedig nach Bologna und Mantua und hatte durch seine Compositionen besonders für die Bühne, von denen auch mehrere bereits am Hofe in Wien gegeben wurden[2], einen so bedeutenden Namen sich erworben, dass er im J. 1715 von K. Karl VI. als Vice-Hofkapellmeister nach Wien berufen wurde. Caldara folgte diesem Rufe und war vom 1. Jänner 1716 bis zu seinem Ableben in dieser Anstellung neben Fux, der ihn als Hofkapellmeister noch fünf Jahre überlebte. Während seiner zwanzigjährigen Dienstleistung in Wien entwickelte er eine seltene Thätigkeit, von welcher die Partituren von 37 grossen Opern, 26 Serenaden und 29 Oratorien[3], ganz abgesehen von seinen nicht minder zahl-

[1] Nicht wie Gerber und nach ihm Fétis, Dommer u. v. a. schreiben, ist Caldara's Todesjahr 1763, sondern 1736.

[2] Vor Caldara's Ankunft wurde in Wien von seinen Compositionen gegeben: Beil. VIII. 464. 466. 490. 491. 497. 507. 510. — Fétis gibt als frühere Compositionen überhaupt an: *Argene* (Venedig 1689), *Tirsi* (II Act. Venedig 1696), *Le Promesse serbate* (Venedig 1697), *Farnace* (ebd. 1703), *Il Selvaggio Eroe* (1709), *Partenope* (1708), *Sofonisba* (1708), *L' Inimico generoso*, (Bologna 1799), *Costanza in amore* (Macerata 1711), *Atenaide* (Rom 1711), *Tito e Berenice* (Rom 1714), *Il Ricco Epulone* (Vened.), *Il Giubilo di Salza* (1717 Salzburg).

[3] Die Opern Beil. VIII. 466. 507. 530. 533. 542. 550. 553. 572. 575. 581. 586. 604. 605. 607. 614. 617. 624. 629. 637. 638. 641. 646. 649. 656. 659.

reichen Compositionen für die Kirche und die Kammer hinlängliches Zeugniss geben. In allen Richtungen schlagfertig, kamen grössere Aufträge und ihre Lösungen je vier und mehr jedes Jahr nach den oben angeführten ziffermässig nachzuweisenden Rubriken. Nimmt man dazu noch seine gefälligen, fliessenden Melodien, besonders im Dramatischen, worin er seinem Vorbilde Alessandro Scarlatti mit Glück nachstrebte, wenn er es auch nicht erreichte, ferner seine reiche Formengewandtheit und Beweglichkeit in ganz entgegengesetzten Aufgaben, so darf es nicht befremdend sein, dass nach den bedeutenden Gunstbezeigungen zu schliessen, seine Compositionen den Kaiser vorzugsweise angesprochen und auch zu rascher Verbreitung ausserhalb Oesterreichs beigetragen haben. Ausser der Opera seria bewegte sich Caldara auch in der Opera buffa mit Geschick: sein *Don Chisciote in corte della Duchessa* (Beil. VIII. 637) behandelt den von Pariati und Apostolo Zeno passend angelegten Text mit vieler Kenntniss der musicalischen Wirkung, die ihm auch nicht gefehlt haben wird. Drollig genug sind die Einfälle, wenn z. B. Don Chisciote nach gewaltigen Sprüngen im Gesange mehrere Tacte auf dem Vocal E trillert und Sancio Panza dasselbe nach ihm versuchen muss u. a. m. Dass dieser Wurf gelungen war, geht aus den wiederholten späteren Faschings-Opern Caldara's hervor, wie *I Disingannati* (n. 656) von 1729, *La Pazienza di Socrate con due moglie* (n. 677) von 1731, *Sancio Panza, governatore dell' isola Barataria* (n. 706) von 1733, freilich zu einer Zeit, wo der glänzende Inhaber dieser Domäne, Francesco

676. 682. 693. 697. 706. 708. 712. 721. 724. 743. 746. 749. — Serenaden: 464. 521. 543. 560. 562. 563. 583. 595. 597. 609. 631. 647. 661. 662. 668. 669. 672. 683. 685. 710. 726. 732. 733. 737. 739. — Oratorien: 490. 491. 497. 510. 537. 538. 546. 555. 565. 590. 591. 601. 612. 622. 623. 633. 634. 636. 645. 653. 665. 676. 688. 689. 704. 705. 718. 730. 741. — Von diesen 92 Nummern des Verzeichnisses hat Fétis nur 52 angeführt, und unter diesen 52 Compositionen schreibt er folgende fälschlich Caldara zu, während sie anderen Componisten angehören: *Astarte* von F. Conti (1718), *Sisara* von G. Porcile (1719), *Tobia* von Porsile (1719), *Naamân* von F. Conti (1721), *Griselda* von F. Conti (1725). Ausserdem kommen darin öfter unrichtige Jahreszahlen und andere Irrthümer vor; so sagt Fétis: „15° Caio Mario, Vienne 1717; 16° Coriolano 1717", während beide Nummern zusammen ein und dasselbe Stück: Caio Marzio Coriolano (Vienne 1717) ausmachen u. dgl.

Conti wegen Kränklichkeit verstummt war, und 1732 nach kurzem Aufflackern zum ewigen Stillschweigen eingieng. Zugleich sei hier bemerkt, dass Caldara nach der damals nicht ungewöhnlichen Sitte an der Composition derselben Oper mit anderen Mitarbeitern theilnahm, wie in *Atenaide* (Beil. VIII. 507) mit Ziani, Negri und F. Conti, in *Psiche* (563) mit Fux, in *La Forza dell' amicizia* (646) und in *La Pazienza di Socrate* (677) mit Reutter: bei solchen Mischarbeiten konnte allerdings die Einheit des Ganzen schwerlich gewinnen.

Die Oratorien hat er durchaus wie Opern behandelt und jene sind von diesen nur durch den Gegenstand verschieden. — Gewöhnlich wird die Ansicht ausgesprochen, dass er erst durch die Strenge des Fux zu rigoroserer musicalischer Behandlung bestimmt worden sei. Das dürfte aber auf einem Irrthume beruhen. Caldara, als ein ausgezeichneter Schüler Legrenzi's war von Haus aus ein wohlgeschulter Contrapunktist und productiver Kirchencomponist. F. von Mosel[1] zählt von ihm 114 Kirchencompositionen auf, darunter mehr als 20 Messen, viele Vespern, Mottette, Offertorien, Gradualien u. dgl.[2] In der k. k. Hofbibliothek befindet sich eine sehr kunstreiche Missa canonica, wahrscheinlich durch die gleichnamige des Fux veranlasst, ferner eine achtstimmige und mehrere vierstimmige Messen da cappella, ein sechzehnstimmiges *Crucifixus* wird als ein werthvolles Werk gerühmt, auch hat Paolucci in seiner Arte pratica di contrappunto I. ein ganzes Kirchenstück Caldara's als Muster einer gründlichen Arbeit aufgenommen. — Von Kammermusik verzeichnet F. v. Mosel 121 Nummern Cantaten, Madrigale zu 4 und 5 Stimmen, die letzten mit besonderer Liebe und einige mit ausgezeichneter Kunst gesetzt. Alles zusammengenommen geht hervor: Caldara war ein reichbegabter, vielseitig gebildeter und gewandter Componist, ein schönes Talent, das den bedeutenden Ruf verdiente, der ihm früher und später allenthalben zu Theil wurde. Unter den Zeitgenossen sagt der dänische Kapellmeister

[1] Hdschr.-Verzeichniss in der k. k. Hofbibliothek.

[2] Nach einem Hdschr.-Verzeichniss des Regenschori P. Willibald Bobisch vom Jahre 1838 bewahrt das reiche Musikarchiv des Stiftes Göttweig 100 Nummern für die Kirche von Caldara.

Johann Adolf Scheibe[1] 1740 über das Componistenpaar Fux und Caldara: „Fux der unvergleichliche Oberkapellmeister am kaiserlichen Hofe zu Wien nebst dem Vicekapellmeister daselbst, Caldara, haben durch ihren unermüdeten Fleiss, durch ihre sinnreichen und vortrefflichen Werke gar deutlich bewiesen, dass sie nicht nur selbst wahre Kenner des guten Geschmacks, sondern auch fähig gewesen sind ihn auf die Nachwelt fortzupflanzen. Beide Männer hatten nicht nur die vernünftigsten Begriffe von der Musik, sondern sie zeigten auch, und zwar vornehmlich Fux in allen seinen Kirchensachen, Caldara aber in seinen theatralischen Stücken die schönste Melodie und Harmonie und eine auserlesene Wahl und Ordnung des Vortrags und der Gedanken. Wer weiss auch nicht, dass Fux, ob er schon der tiefsinnigste Contrapunktist war, dennoch die Geschicklichkeit besass, leicht lieblich und natürlich zu setzen, wie solches seine theatralischen Arbeiten beweisen? So wie Caldara, ob er schon mehr für das Theater zu sein schien, dennoch in seinen Kirchenarbeiten und Contrapunkten nicht weniger vortrefflich gewesen."

Francesco Bartolomeo Conti aus Florenz, geboren 20. Jänner 1682[2] (Taufreg.), gest. in Wien 20. Juli 1732, 51 J. alt (Wr. Diar.). Er war im Jahre 1701 als Teorbist in die kais. Hofmusikkapelle berufen worden, trat 1705 aus, um von 1708 bis an sein Ende in kaiserlichen Diensten zu bleiben. Er wurde 1. Jänner 1713 Hofcompositor, und entwickelte von da ab eine bedeutende musicalische Thätigkeit in der Composition von 16 grossen Opern, 13 Serenaden, 9 Oratorien[3] und einer Anzahl Cantaten, von denen in der Wiener Hofbibliothek 23, in anderen Bibliotheken 30 und mehr Partituren vorhanden sind. Seine erste

[1] Krit. Musicus. Neue Aufl. 1745. (Erste Aufl. 1740.)

[2] Nach der Florentinischen Jahreszählung am 20. Jänner 1681, da sie dort zu jener Zeit den Jahresanfang auf den 25. März setzten, daher der Jänner schon dem nachfolgenden Jahre gewöhnlicher Zählung angehörte.

[3] Opern: Beil. VIII. 421. 502. 507. 511. 512. 519. 527. 539. 549. 570. 573. 580. 592. 603. 613. 691. — Serenaden: 482. 492. 494. 503. 540. 554. 561. 587. 596. 606. 608. 628. 630. — Oratorien: 429. 478. 545. 557. 568. 577. 602. 611. 703. — Mit Ausnahme der Oper 421 und der Serenaden 482 und 540 befinden sich die Partituren sämmtlicher Compositionen in der k. k. Hofbibl. in Wien.

Oper *Clotilda* (Beil. VIII. 421), welche ursprünglich für Wien componiert und zuerst daselbst 1706 mit vielem Beifalle gegeben wurde, kam 1709 in England zur Darstellung und bahnte ihm auch dort den Weg zum Ruhme als Componist an, nachdem er schon lange vorher als der erste aller Teorbisten gepriesen worden war. Sein hervorragendes Talent zur komischen Oper wurde sogleich erkannt und hinreichend ausgebeutet, da ihm in dieser Richtung seine sämmtlichen grossen Opern zur Aufgabe gestellt wurden.

Das bedeutendste Aufsehen auch auf fremden Bühnen erregte sein *Don Chisciotte in Sierra Morena* (549) mit voller Berechtigung; die niedrige Komik des Sancho und der Maritorne, so wie der hohle Pathos des irrenden Ritters von der traurigen Gestalt fanden in Conti's Musik einen drastischen Ausdruck, wiewohl schwerlich ein anderer Sterblicher auf Mattheson's abgeschmackten Einfall, dass Conti „in Abbildungen der Gebärden durch musicalische Noten ungemein erfahren" war[1], jemals gerathen wäre. Es wäre aber ein Irrthum anzunehmen, dass sein Talent nur auf das Komische beschränkt gewesen sei. Schon in den komischen Opern sind Stimmungen und Charactere des Ernstes und der Würde vollkommen angemessen musicalisch aufgefasst; nicht minder sind zartere Empfindungen in den Cantaten, andächtige in den Oratorien zum Ausdrucke gebracht, welche zugleich den Beweis seiner tüchtigen Schulung liefern. Wenn Conti den Strömungen Aless. Scarlatti's folgte, so bewegte er sich nur in derselben Weise, als die meisten seiner Zeitgenossen, ohne jedoch den Namen eines selbstständigen Künstlers aufzugeben. Auch darin theilte er das Los eines hervortretenden Talentes, dass ihn die Scheelsucht herabzudrücken versuchte und wie dies Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister" (p. 40) unternahm, durch lügenhafte Anschuldigung seinen sittlichen Character zu verunglimpfen. Die Darstellung des hierauf bezüglichen Sachverhaltes giebt die Beilage III. 7—11.

Gleichzeitig mit dem Vater, und mit diesem öfter verwechselt, componierte für den Hof sein Sohn Ignazio Conti (geb. 1699, gest. in Wien 28. März 1759, 60 J. alt) von 1727 bis 1739

[1] Vollkommener Kapellmeister. p. 40.

7 Serenaden und 6 Oratorien, welche aber nicht entfernt an die Begabung seines Vaters reichen. Er wird uns noch als ältester Hofscholar begegnen; denn ungeachtet er in manchen Textbüchern als Compositore eingedruckt wurde, war er doch nie Hofcompositor und auch Fux hatte ihn vergeblich dazu 1739 vorgeschlagen. Sein strafwürdiges Vergehen gegen einen Geistlichen, das jedoch ohne weitere Folgen blieb, hatte Anlass zur Beschuldigung seines Vaters gegeben, mit dem er zufällig oder absichtlich verwechselt wurde. Leichten Sinnes blieb er aber sein ganzes Leben lang, denn nachdem er als Erbe aus dem Nachlass seines Vaters im Jahre 1732 14.000 fl. erhalten hatte, bestand sein eigener Nachlass im Jahre 1759 actenmässig aus einem Rock, einem Degen und einem spanischen Rohr, welche aus Noth um 3 fl. 18 kr. verkauft wurden.

Giuseppe Porsile geboren zu Neapel, gestorben zu Wien 29. Mai 1750, 78 Jahre alt (Wr. Diar.), war in Barcelona bis 1711 Kapellmeister König Karl III. von Spanien, dann Gesanglehrer der Kaiserin Amalia, wurde im Jahre 1720 nach Genuesi's Tode Hofcompositor und starb nach dreissigjähriger Anstellung. Von seinen Compositionen aus der Zeit von 1717 bis 1737 kamen in Wien 3 Opern, 18 Serenaden und 11 Oratorien[1] zur Aufführung. Fux nennt ihn einen Virtuoso von gutem Gusto; Hasse war von der Natürlichkeit und Kraft seiner Compositionen gelegentlich seines Oratorium *Giuseppe reconosciuto* (Beil. VIII. 717) ganz entzückt. Dieses Urtheil dürfte nur von einigen Oratorien und kleineren dramatischen Werken gelten, in grösseren Opern, worin er sich auch seltener versuchte, reichte seine Kraft nicht aus. Seine Gesangsbegleitungen und Ouvertüren sind ziemlich dürftig, und seine Erfindungen von Melodien bewegen sich in altherkömmlichen ausgefahrenen Geleisen.

[1] Opern: Beil. VIII. 571. 625. 753. — Serenaden: 529. 532. 544. 574. 587. 594. 615. 627. 632. 639. 643. 660. 667. 692. 694. 696. 736. 758. — Oratorien: 558. 566. 578. 588. 600. 610. 620. 674. 687. 717. 761.

VII.

Chronik (1717—1718) — Fehde mit J. Mattheson wegen der Solmisation und Kirchentöne (1717—1718) — Die Operndichter Apostolo Zeno (1718—1731) und Pietro Pariati (1718—1733).

Das Jahr 1717 kündete sich mit zwei grossen für Oesterreich folgenreichen Ereignissen an: am 23. April ward die Erzherzogin Maria Theresia, die nachmalige Kaiserin Maria Theresia geboren, und am 18. August erstürmte Prinz Eugen nach einem grossen Siege Belgrad. Ueber die Niederlage der Türken jubelte ganz Europa, den Segen, welcher aus der Geburt der Erzherzogin Maria Theresia entspriessen sollte, konnte erst eine spätere Zeit enthüllen. — Gegen diese Weltereignisse war der Streit, den J. Mattheson über die Solmisation mit Fux erhub, allerdings kleinlich und widerlich zugleich, dennoch können wir ihn nicht mit Stillschweigen übergehen, da in allen Werken über Musikgeschichte seiner erwähnt wird. Ehe wir aber an diese unabweisliche Aufgabe gehen, haben wir für dieses Jahr die Festa teatrale *Diana placata*, Text von Pariati[1] und das Oratorium *Il Disfacimento di Sisara*[2], so wie für das Jahr 1718 das Oratorium *Cristo nell' orto*[3], sämmtlich Compositionen von Fux zu verzeichnen.

Wir kommen an eine minder erquickliche Episode in dem Leben unseres Fux, den Streit über Solmisation nnd Kirchentonarten, in welchen der alte ruhige Hofkapellmeister von dem jüngeren beweglichen Mattheson in Hamburg durch dessen „*Neueröffnetes Orchestre*“ (Hamburg 1717)[4] verwickelt wurde.

[1] Beil. VIII. 534. [2] Beil. VIII. 535. [3] Beil. VIII. 547.

[4] Der vollständige Titel davon lautete:

„Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung, Wie ein Galant-Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren,

Es wurden Briefe darüber gewechselt, welche aber die Zahl vier nicht überschritten, von denen zwei von Fux, und ebensoviele von Mattheson geschrieben wurden und in des letzten „*Critica musica*“ abgedruckt sind. Da dieser rührige und jedenfalls nicht unbedeutende Mann im Verlaufe dieses Werkes und besonders an der gegenwärtigen Stelle hervortritt, so müssen wir auf ihn und seine Eigenthümlichkeiten etwas näher eingehen.

Johann Mattheson ist in Hamburg (1681) geboren und (1764) gestorben. Er war bis 1705, wo ihn das Gehör zu verlassen begann, Tenorist und Componist an dem Theater, gab zugleich Unterricht im Singen, Clavierspiel und in der Composition, später war er eine Zeitlang grossbritannischer Gesandtschaftssecretär und zuletzt Canonicus an der Domkirche in Hamburg. Sein scharfer Verstand und seine bedeutenden sonstigen Anlagen besonders zur Musik verbunden mit einem ans fieberhafte grenzenden Thätigkeitstriebe setzten ihn in den Stand, sich eine ausgebreitete Belesenheit und vielseitige Kenntnisse anzueignen, die freilich oft nach Art der Polyhistoren seines Schlages mehr ins Breite sich entfalteten, als in die Tiefe niederstiegen. Seine rasche, gewandte, aber auch bei seinem leidenschaftlichen Temperamente gewöhnlich in Gift und Galle getränkte Feder, welche die heterogensten Publicationen in kürzester Zeit zu Tage förderte, machten ihn zum gefürchteten und durch mehr als dreissig Jahre lang zum alleinigen Dictator der musicalischen Gelehrtenrepublik. Selbst Männer, wie Händel, Telemann, Keyser vermieden es mit diesem gefährlichen Streithahne anzubinden, der jeden hingeworfenen Handschuh begierig aufgriff und noch öfter den Kampf geradezu hervorrief. Denkt man sich dazu die ihm eigene masslose Eitelkeit, den Eigendünkel, der keinen Widerspruch seiner eigenen Unfehlbarkeit duldete, und wie Dommer[1] sagt, dem Gegner seine Feder als Zaunpfahl zu kosten gab, so kann man sich im allgemeinen eine Vorstellung von der Vortrags weise seiner

die Terminos technicos verstehen, und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Durch J. Mattheson, Secr. Mit beygefügten Anmerkungen Herrn Capell-Meister Keisers 12. Hamburg auf Unkosten des Autoris, und zu finden in Benjamin Schillers Wittwe Buchladen im Thurm, 1713“.

[1] Handbuch der Musikgeschichte. 1868. p. 420.

Streitschriften bilden. Nur wer ihm Weihrauch streute, ward von ihm wieder beräuchert, doch wehe dem Unglücklichen, der an die höchst empfindlichen Leichdornen seines litterarischen Hochmuthes zu streifen so vermessen war, der wurde mit allen Geschossen des Hohnes, der Persifflage überschüttet, wobei es dem kleinen Diplomaten gelegentlich gar nicht darauf ankam, durch bare Lügen auch den sittlichen Ruf seines ehrenwerthesten Gegners anzutasten, wenn es nur zum Ziele der Vernichtung desselben führen konnte. Bei allen diesen groben Auswüchsen seines Characters hatte Mattheson doch auch Bücher von länger dauerndem Werthe geschrieben, während seine Compositionen längst im verdienten Staube der Vergessenheit modern. Zu den ersten zählen: Das *Neueröffnete Orchestre* (1713); das *Beschützte Orchestre* (1717); die *Critica musica* (1722—1725); die *Grosse Generalbassschule* (1731); die *Kleine Generalbassschule* (1735); vor allem aber der *Vollkommene Kapellmeister* (1739), der manche feine Bemerkung enthält; endlich die „*Grundlage einer Ehrenpforte*“ [1] (1740), eine Reihe zum Theile werthvoller Tonkünstler-Biographien enthaltend.

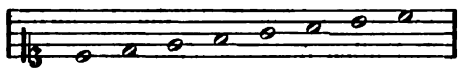
Mit einem solchen prickelnden, in allen Finten geriebenen Klopffechter sollte Fux, der Mann der Einfachheit und des Friedens aneinander gerathen. Armer Fux, deine Parthie war vor dem Anfange eine aufgegebene: zum Glücke hatte dieser Handel ausser einigen Stunden des Aergers keine weiteren Folgen und Fux gieng als Ehrenmann auf die Nachwelt über, während die ehrenrührigen Geschosse seines Antagonisten zuletzt den Schützen selbst trafen.

Eine ausführliche Erörterung beider Punkte des Streites zwischen Fux und Mattheson darf hier nicht erwartet werden. Sie würde für den Kenner ganz überflüssig, für denjenigen, welchem diese Dinge ganz fremd sind, ermüdend sein, während solche, die sich darüber genau unterrichten wollen, in C. F. Becker's musicalischer Litteratur die Werke angegeben finden, wo sie die gewünschte Belehrung erwarten können. Ueber beide Punkte — die Solmisation und die Kirchentonarten (modi) soll nur

[1] Vorzüglich seiner Ehrenpforte, indem darin aus seinem eigenen Leben auch das Unbedeutendste dem Leser nicht nachgesehen wird.

so viel erwähnt werden, als nöthig ist, den Stand der Frage aufzufassen.

Die Solmisation d. i. die Benennung der einzelnen Töne, welche innerhalb einer Octave liegen, war nicht zu allen Zeiten unsere gegenwärtige, wo wir zur Bezeichnung derselben uns bekanntlich der Buchstaben des Alphabets bedienen, und zwar

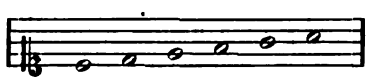


C D E F G A H(B) C,

oder die Silben *ut re mi fa sol la si ut,*

welche in jeder Octave dieselben bleiben, *C* bleibt *C*, *D* bleibt *D* u. s. w., und nur durch die Vorzeichnung von Kreuz, Be oder Auflösungszeichen die Veränderungen von *Cis*, *Dis* . . . oder *Ces*, *Des* . . . u. s. w. durch die angehängten Silben von *is* und *es* (mit Ausnahme des *Hes*, das *B* heisst) erfahren.

So leicht dem Gedächtnisse die Bezeichnungen der Töne einzuprägen ward den Lernenden in früherer Zeit nicht gegönnt. Guido von Arezzo (im XI. Jahrhundert) (auch Aretinus genannt), dem man die Erfindung der Solmisation zuschreibt, oder wie einige behaupten, seine Schule stellte für die Benennung aller einzelnen Töne nur sechs Silben auf:



ut re mi fa sol la

für den siebenten Ton *H* war nicht gesorgt. Diesem Mangel wurde auf eine ziemlich verwickelte Weise abgeholfen. Da die Intervalle der Töne der Octave *C — c*

C D E F G A H C

fünf ganze Töne: *C — D, D — E, F — G, G — A, A — H*

und zwei Halbtöne: *E — F* und *H — C*

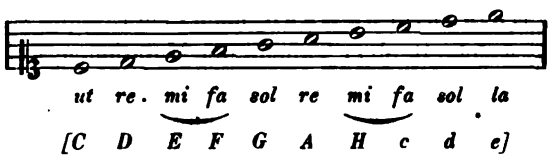
mi fa mi fa

enthalten, da ferner die Wichtigkeit dieser Halbtöne (*mi — fa*)

in der Octav als die bedeutendste angesehen wurde, so behielt man überall

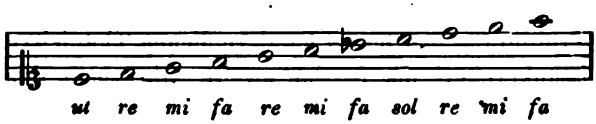
für die niederen Halbtöne *E* und *H*
das *mi* *mi*
für die höheren *F* und *C*
das *fa* *fa*

bei, wenn sie nebeneinander eintraten, und die übrigen Töne mussten sich darnach verändern. Diese Veränderung (mutatio) trat in sehr vielen Fällen ein, und schon in der vollen Scala der Octav *C* — *c* selbst, welche aufsteigend hiessen:



geht schon hervor, dass *C* zuerst *ut*, in der Octav *fa*,
D „ *re*, „ „ „ *sol*,
E „ *mi*, „ „ „ *la*,

hiessen; kam nun statt des *H*, der Halbton *Hb* (*B*) vor, so hiessen dieselben Töne:



Die Halbtöne *E* — *F*, *A* — *B* und *e* — *f* verschoben die denselben vorausgegangenen Töne aufs neue, indem der dem *mi* vorausgehende Ton — *re* heissen musste. Wir haben daher nur einen einzigen Ton ins Auge fassend

für *C* nach der vorhergehenden Scala die Bezeichnung *ut* — *f a*
„ „ „ letzten „ „ „ „ *sol.*

Noch mehrere Veränderungen traten beim Herabsingen der Scala, und bei versetzten Tonarten (modi transpositi) ein, so dass der Schüler für jeden Ton ausser dem alphabetischen Buchstaben, den er auch wissen musste, noch zwei oder drei Silben sich zu merken hatte, denn es hiessen die 7 Töne der Octav

A — la — mi — re,
B (H) — fa — mi,
C — sol — fa — ut,
D — la — sol — re,
E — la — mi,
F — fa — ut,
G — sol — re — ut;

das ist allerdings nicht so zu verstehen, als hätte der Musiker beim Singen für ein Tonzeichen, z. B. *A*, alle 3 Sylben *la — mi — re* zugleich zu gebrauchen gehabt, sondern nur eine daraus; er musste aber genau wissen, welche. Das sollte ihm die Aretinische oder Guidonische Hand, nach dem Erfinder so genannt, erleichtern, welche in einer Tabelle der Mutationen, auf den Umrissen einer Hand gezeichnet, bestand, so dass der Schüler an den Fingern seine Silben herzuzählen angeleitet wurde.

Mehrere Jahrhunderte lang mühte man sich an dieser verwickelten Solmisation mit den sechs Silben ab; die Achtung vor dem Alter hielt aber die Musiker ab, etwas zweckentsprechenderes an deren Stelle zu setzen. Obschon ein Niederländer, Erycius van der Putten (Puteanus genannt, geb. 1574, gest. 1616) zuerst für den siebenten Ton der Octave (*H*) 1599[1] die Silbe *bi* eingeführt haben wollte, so dauerten doch die mit grosser Erbitterung und bis zu handgreiflichen Thätlichkeiten geführten Zänkereien[2] bis in das zweite Jahrzehent des XVIII. Jahrhunderts fort. Die letzte Streitigkeit wurde zwischen J. H. Buttstett[3] (1717) und Mattheson[4] in derbem Angriff und noch derberer Vertheidigung zu Ende gebracht. Mattheson blieb mit der Behauptung Sieger, dass statt der bisherigen Solmisation die 7 Töne der Octav durch Buchstaben — und ohne Mutation sollen bezeichnet werden. Seither ist die Solmisation in Deutschland wenigstens verschollen. Die Franzosen und Italiener haben zwar die Aretinischen Silben *ut (do) re mi fa sol la* beibehalten, allein indem sie für den siebenten Ton (*H*) die Sylbe *si* hinzufügten und

[1] In Pallas modulata sive septem discrimina vocum. Mailand 1599.
[2] P. F. Tosi, Opinioni de' Cantori antichi e moderni. 1723.
[3] Ut re mi fa sol la tota Musica et Harmonia aeterna. Erfurt 1717.
[4] Das beschützte Orchestre. 1717.

keine Mutation mehr zuliessen, so dass *C* immer nur *ut*, *D* nur *re* u. s. w. heissen durfte, ist damit im wesentlichen dasselbe wie mit der Bezeichnung mit Buchstaben geleistet.

Der zweite Punkt des Streites betraf das Verhältniss der alten diatonischen Tongeschlechter zu den späteren chromatischen Dur- und Molltonarten. Darüber soll wieder nur so viel erwähnt werden, als zum Verständniss der Streitfrage unumgänglich nothwendig erscheint.

Die alten Tongeschlechter (modi) beruhen auf der diatonischen Tonleiter, das ist der Fortschreitung durch ganze Töne und grosse Halbtöne innerhalb einer Octav. Anfangs waren alle Vorzeichnungen von Kreuz und Be ausgeschlossen, und die natürliche Tonleiter war

C, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, *c*

Sie bestand aus fünf ganzen Tönen *C* — *D*, *D* — *E*, *F* — *G*, *G* — *A*, *A* — *H*, und zwei Halbtönen *E* — *F* und *H* — *C*. Daraus gestaltete man durch veränderte Stellung des Grundtones 6 Haupttonarten, nebst andern Nebentonarten, die wir hier nicht berücksichtigen.

Die sechs Tonarten waren:

	1	2	3	4	5	6	7	8
I.	D	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*C*	*d*,
II.	E	*F*	*G*	*A*	*H*	*C*	*D*	*e*,
III.	F	*G*	*A*	*H*	*C*	*D*	*E*	*f*,
IV.	G	*A*	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*g*,
V.	A	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*,
VI.	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*.[1]

Als das Characteristische jeder Tonart wurde die Stellung der beiden Halbtöne *E* — *F* und *H* — *C* in der Octav angesehen. Man wird bemerken, dass in der Tonart I (*D*) der eine Halbton *E* — *F* seine Stellung im 2. zum 3. Tone, der andere Halbton

[1] Die Tonart *H* wurde nicht aufgenommen, weil *H* — *f* keine reine Quinte gab.

H—*C* im 6. zum 7. Tone einnimmt, oder wie man sich ausdrückte: die Semitonien waren im 2. und 6. Grade.

In der Tonart II (*E*) nehmen dieselben Halbtöne die Stelle 1—2 und 6—7 ein. In gleicher Weise verschieben sich die Stellungen der beiden Halbtöne bei den übrigen 4 Tonarten, wie aus der vorigen Tabelle sich ergibt, und in der hier folgenden in Zahlen ausgedrückt ist.

In der Tonart			I (*D*)	ist	die	Stellung	der	Halbtöne	2—3, 6—7
„	„	„	II (*E*)	„	„	„	„	„	1—2, 5—6
„	„	„	III (*F*)	„	„	„	„	„	4—5, 7—8
„	„	„	IV (*G*)	„	„	„	„	„	3—4, 6—7
„	„	„	V (*A*)	„	„	„	„	„	2—3, 5—6
„	„	„	VI (*C*)	„	„	„	„	„	3—4, 7—8

In diesen älteren Tonarten war nur eine beschränkte Zahl von Intervallen für den Componisten verwendbar. Diese Fessel wurde durch die gleichschwebende Temperatur zu Ende des XVII. Jahrhunderts abgeworfen, indem durch dieselbe der Umfang der Octav in 12 gleichabgestufte Halbtöne (*C*, *Cis*, *D*, *Dis*, *E*, *F*, *Fis*, *G*, *Gis*, *A*, *B*, *H*) getheilt wurde, und man gewisse Abweichungen von der ursprünglichen absoluten Reinheit einführte, welche die Intervalle erleiden müssen, um in allen möglichen melodischen und harmonischen Beziehungen zu einander erscheinen zu können. Damit entstanden zum Gegensatze der diatonischen Tonleitern die chromatisch-enharmonischen Tonleitern. Den letzten gesellten sich die gemischten Tongeschlechter (genus mixtum von Fux genannt), welche die älteren diatonischen Tongeschlechter zu Grunde legte und durch Benützung der Vorzeichnungen von Kreuz und Be (wie *G* in *Gis* oder *Ges*) die transponierten Modi (modi transpositi) feststellte. Die Sache verhielt sich dabei so. Wenn die diatonische *D*-Tonart

1	2	3	4	5	6	7	8
D	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*C*	*d*

die Halbtöne in der Stellung des 2. zum 3., dann in der des 6. zum 7. Tone hatte, so konnte man durch Vorzeichnungen andere Tonleitern zusammenstellen, welche dasselbe characteristische Merkmal der Stellung der Halbtöne (2—3 und 6—7) besassen und

diese hiessen modi transpositi derjenigen diatonischen Tonleiter, mit welcher sie die gleiche Stellung der Halbtöne gemein hatten. Z B. aus der obenangeführten *D*-Tonleiter konnte man auf diese Art eine andere Tonleiter mit 2 Kreuzen bilden:

1	2	3	4	5	6	7	8
E	*Fis*	*G*	*A*	*H*	*Cis*	*D*	*e*,

welche, wie man sieht, das Charactermerkmal der Stellung der Halbtöne (2—3 und 6—7) beibehielt, aber keinen ganz neuen Namen bekam, sondern Modus transpositus ad modum *D* hiess. So verfuhr man auch bei den übrigen Tonleitern, aber nicht überall in gleicher Ausdehnung. Am ergiebigsten erwiesen sich für Transponierungen die diatonischen Tonarten C und A. Nach der

	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*,
bildete man	D	*E*	*Fis*	*G*	*A*	*H*	*Cis*	*d*,
	E	*Fis*	*Gis*	*A*	*H*	*Cis*	*Dis*	*E*,

und sofort über die Grundtöne *F*, *G*, *A*, *H* der diatonischen Scala, welche sämmtlich dieselbe Stellung der Halbtöne (3—4 und 7—8) besassen und keine andere Bezeichnung als modi transpositi ad modum *C* erhielten. Diese auf sämmtliche 12 Tonstufen der Octav ausgedehnt, waren aber zugleich keine andern als die 12 Scalen unserer heutigen Dur-Tonarten.

Aus der diatonischen Tonart A machte man folgende modi transpositi:

	1	2	3	4	5	6	7	8
diatonisch:	A	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*
transponiert:	H	*Cis*	*D*	*E*	*Fis*	*G*	*A*	*h*
	C	*D*	*Es*	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*

und sofort über die weiteren Töne *D*, *E*, *F*, *G* der diatonischen Scale, welche wie die Tonart *A* die Stellung der Halbtöne (2—3 und 5—6) hatten und sämmtlich modi transpositi ad modum *A* hiessen. Es waren diese, weiter fortgeführt nichts anderes als die 12 Scalen unserer heutigen Moll-Tonarten.

Im Gegensatze zu dieser älteren Auffassung stellte sich jene der heutigen chromatisch-enharmonischen Tonleitern.

Sie sucht das Characteristische ihrer Dur- und Moll-Tonarten nicht in der Stellung der Halbtöne, sondern in der Beschaffenheit der Terz und Sext über dem Grundtone.

In den Dur-Tonarten muss in der Scale liegen über dem Grundtone eine grosse Terz und eine grosse Sext, z. B.

über **C** *E* *A*

In den Molltonarten aber muss in der Scala liegen über dem Grundtone eine kleine Terz und eine kleine Sext z. B.

über **A** *C* *F*

Daraus wird schon klar, wie die alte Schule und die neue Schule in der Ansicht der neuen Dur- und Moll-Tonarten auseinandergehen mussten. Die alte Schule sah in den 12 Dur-Scalen und den 12 Moll-Scalen keinen neuen Modus, sondern nur transponierte (modi transpositi) der 2 diatonischen Tonarten *C* und *A*, weil die neuen Scalen in der Stellung der Halbtöne mit jenen ganz übereinkommen; während die neue Schule in dem Charakteristikon der Terz und Sext bei den Dur- und Moll-Scalen zwar zwei Tongeschlechter zugibt aber die darin errichteten 24 Scalen als ebensoviele Tonarten (modi) bezeichnet, während sie die alten Tonarten ganz, oder doch grösstentheils aufgab, und ihr höchstens in der Kirchenmusik einen Platz anwies.

Nach diesem etwas längeren Excurse wollen wir uns zu dem Sachverhalte des Streites über die Solmisation und die Kirchentonarten wenden.

Im Jahre 1713 liess J. Mattheson das „*Neueröffnete Orchestre*“ erscheinen, worin er (pag. 290) über die „verhasste Solmisation“ mit den sechs Syllaben oder „sogenannten Vocibus *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*“ den Stab bricht, „damit man der sehr unvollkommenen und marterhaften Mutation, mit welcher sich bis fast auf diese Stunde die arme Jugend so lästerlich plagen müsse, überhoben sei“ und empfiehlt als das allerbeste „unser“ ehrliches *a*, $\left\{\begin{matrix} b \\ h \end{matrix}\right\}$ *c d e f g*. — In Hinsicht der Tonarten sagt er, dass die

8 toni[1] ecclesiastici oder Gregoriani wegen des geringen Nutzens nicht speciell angeführt werden (pag. 61) und fährt (pag. 63) fort: „Wir haben nicht mehr als 12 differente Tone, so eben die 12 Semitonien der chromatischen Octav sind, deren jedes durch die tertias majores et minores einmal verändern kann, also dass die vorgesetzten 24 (Tonarten) herauskommen — und dabei bleibt es.“ Damit hat Mattheson die Kirchentonarten beseitigt und die chromatischen 24 Dur- und Moll-Tonarten als die einzig üblichen hingestellt. Durch beide Behauptungen hatte er viele Gegner erregt, unter denen wurde er am heftigsten von dem Organisten Johann Heinrich Buttstett in Erfurt (geb. 1666, gest. 1721) in seiner Streitschrift (um 1714—1716) „*Ut, re, mi, fa, sol, la* Tota Musica et Harmonia aeterna“ angegriffen, wo die alte Solmisation und Modi Musici aufrecht erhalten wurden.

Nach seinem bekannten streitlustigen Wesen liess Mattheson auf eine Antwort nicht warten, worin er Aug' um Auge, Zahn um Zahn und noch etwas darüber vergilt. Diese 1717 erschienene Antwort führte den Titel[2]: *Das beschützte Orchestre,* oder desselben zweite Eröffnung“ wo auf nicht weniger als 561 Seiten den verdummten Solmisatoren und den Anhängern der alten Kirchentöne im allgemeinen, seinem Angreifer „dem Pedaltreter in Erfurt“ im besonderen, dem er eine Legion von Ehrentiteln beilegt,

[1] Fux nimmt 6 authenticos und 6 plagales (Nebentonarten) an.

[2] Dessen vollständiger Titel war:

Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweite Eröffnung Worinn Nicht nur einem würcklichen galant-homme, der eben kein Professions-Verwandter, sondern auch manchem Musico selbst die allerrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften, wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert, eigentlich und wahrhafftig verhalten, ertheilet; aller wiedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger truckener Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannet gewesenen

Ut Mi Sol
Re Fa La
Todte (nicht tota) Musica.

Unter ansehnlicher Begleitung der zwölff griechischen Modorum als ehrbarer Verwandten und Trauerleute zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken versehen wird von Mattheson. 12. Hamburg, zu finden im Dom im Schillerischen Buchladen, 1717.

der Text gelesen wird. Mattheson schwimmt bei diesem litterarischen Krakeel in seinem Elemente, und lässt nichts unversucht, seinen Gegner zu zerstücken und seine Stücke den Elementen preiszugeben. Das Thema im „Beschützten Orchestre“ ist dasselbe wie im Neueröffneten Orchestre, nur bedeutend amplificiert und mit allerlei stechenden, schneidenden und keulenden Folterwerkzeugen ausgestattet, welche der bunteste Flitterstaat von Belesenheit und Superiorität des Wissens gar nicht bemänteln soll, denn die Derbheit tritt in der plattesten, widrigsten Form darin auf. Um eine Vorstellung von dem Tone der Darstellung zu geben [1], dessen Mattheson im „Beschützten Orchestre“ sich befleisst, sollen hier nur ein Paar der schwächeren Stellen einen Platz finden. Ueber die Veranlassung dieser Streitschrift sagt er (p. 286): „Ich werde im folgenden die nichtige, verdriessliche, verhasste, abgeschmackte, abgeschaffte, längstverrottete, stinkende Solmisation nebst dem übrigen unrichtigen Quarck des Erfurtischen Pedaltreters (Buttstett) darlegen.“ Diesem wird (p. 33) folgendes zugerufen: „Kriechende Gemüther legen alles nach ihrer niederträchtigen Passion der Geldsucht aus.“ — Ueber den Erfinder der Solmisation, Guido von Arezzo heisst es (p. 268): „Aretinus florirte recht mitten in der Barbarei, in dieser Finsterniss der groben Unwissenheit, im einfältigen elften Seculo ao. 1024. — Inter coecos enim et luscus perspicax dici potest. Er war freilich der beste Hahn im Korb, weil man von keinem bessern wusste, ist demnach kein Wunder, dass seine Methode durchgehends angenommen, gutgeheissen und auch ganzer 600 Jahre keine andere gemacht worden, zumal wenn wir die antique Dummheit, ja die greuliche lästerliche Dummheit betrachten, in welcher die Welt noch zu Heresbachs Zeit (im XV. Jahrhundert) gestanden.“ — Ueber die Kirchentonarten äussert er sich (p. 416): „Wir wollen die alten modos an ihrem Ort bei dem Grabe der Solmisation mit allen Ehrenzeichen gestellt sein lassen und sie denen

[1] Eines der Gedichte, die Mattheson im beschützten Orchestre mittheilt, beginnt:

„Ut re mi fa sol la ist zwar schon lang verrecket
Allein man hat noch nie an eine Leich gedacht,
Dass nun kein Menschen-Kind durch sie würd angestecket
Hat endlich Mattheson Sie hier zur Grufft gebracht.“

gerne abtreten, die sich etwan mit einem neuen Kirchenliede auf den alten Fuss hervorthun wollen", und fährt (p. 424) fort: „Es gibt jetzt 2 Classes modorum *a*. Classis modorum majorum mit grosser Terz über dem Grundton und *b*. Classis modorum minorum mit kleiner Terz über demselben — also 12 modi majores und 12 modi minores . . . deren sich jeder von dem andern klärlich und vernehmlich unterscheidet." „Der Fundamentthon und die Trias (der Dreiklang) darüber (nicht das Lumpensemitonium) sind gleich das rechte Fleisch und Blut i. e. das eigentliche substantielle Wesen aller und jeder musicalischen Stücke" (p. 378).

Das „Beschützte Orchestre" hat Mattheson vierzehn „Wohl-Gebornen, Hoch-Edlen, Hoch- und Wohlgebornen, Hoch-Ansehnlichen HERRN Herrn Capell-Meistern" dediciert, in deren Zahl nebst Joh. Jos. Fux auch Georg Friedrich Händel, Reinhard Kaiser, Joh. Kuhnau in Leipzig, Georg Philipp Teleman erscheinen, und die er zu seinen „arbitris" erwählt. Mehrere dieser aufgerufenen Schiedsrichter schmeichelten dem Manne der gefürchteten Feder, Händel[1] antwortete ausweichend.

Wie aus Mattheson's Critica Musica II. 185—206 hervorzugehen scheint, hat er ein Exemplar des Beschützten Orchestre an Fux übersendet und diesen speciell um sein Urtheil in Sachen der Solmisation und der Tonarten aufgefordert. Daraus entspann sich eine Correspondenz, welche in der Critica Musica a. a. Orte abgedruckt ist[2]. Fux schreibt darin am 4. Dec. 1717, Mattheson repliciert am 18. Dec. 1717; noch einmal und zum letzten Male lässt sich Fux vernehmen am 12. Jänner 1718, worauf Mattheson, der immer das letzte Wort haben musste, am 12. Februar 1718 antwortet. — Ungeachtet Fux gegen Abdruckung seiner zwei „unpolirten Briefe" protestiert, hatte Mattheson doch nichts eifriger zu thun, in der erwähnten Critica sowohl die Briefe des Fux, mit den nöthigen beissenden Glossen versehen, als auch dann seine eigenen von Gelahrtheit starrenden zwei Repliken drucken zu lassen. Fux als alter Practicus der Kirchentonarten und Anhänger der Solmisation vertheidigt beides, und zwar die Solmisation wegen der unwürdigen Angriffe auf den von Fux ver-

[1] Chrysander, Händel. I. 450 ff. [2] Beil. III. 1—6.

ehrten Guido von Arezzo, dem „die Musica practica mehr schuldig als keinem autori in der Welt“ „und der im Orchestre so lästerlich durch die Hechel gezogen wird“, worüber Fux gesteht, dass er sich „nicht wenig darüber geärgert habe“. Er giebt die Schwierigkeiten der Mutationen zu, „Knaben können sie aber in etlichen Monaten“ überwinden; ausserdem haben die Silben *ut re mi fa sol la* die Uebung in den verschiedenen Vocalen beim Singen für sich, „wogegen die Buchstaben *a*, *b*, *c* . . . . . mit schlechtem Grund in der Singkunst gebraucht werden“. Uebrigens sei er „kein Anbether der superstitieusen Antiquität“, doch „was so viele Saecula von den vornehmsten Meistern für gut und recht gehalten, bis nit was bessers erfunden wird, veneriere er auf alle Weise“.

Ueber die 24 neuen modi sagt Fux „sie haben keinen Grund, weil von 12, die Mattheson anführt, 11 die Semitonien mit dem ersten gleich haben“, also nur transponiert seien; ein transponierter Ton ist aber weder genere noch specie diversus ab illo a quo transponitur“. — Im zweiten Briefe dankt Fux für ein von Mattheson componiertes und übersendetes Clavierstück, — das Fux „gar fein, artig und von guter Invention“ befunden. Er kommt, gereizt durch die insolente Replik des Mattheson, empfindlich auf die Solmisation zurück, sagt, „dass man die Schwierigkeit des Erlernens bei Knaben von 9 und 10 Jahren hier nicht kenne“ und auch in Italien, „wo ohne Widerrede die vornehmsten Sänger herkommen, bleibe man bei dieser Methode“, und, fährt er fort, „weil Hamburg nit die ganze musicalische Welt ist, und nur alldort so beschwerlich ist, die Singkunst auf solche Weise zu erlernen, so lasse ichs gerne geschehen, dass man alldort das *ut re mi* zu Grabe trage“. Fux schliesst, „er habe über das Orchestre seine Meinung geschrieben, weil Mattheson ihm die Ehre gegeben sie zu vernehmen, wenn man damit nit zufrieden sei, kann man bei seiner Meinung verbleiben, er sei's zufrieden“. Es koste ihm keine Mühe, sein assertum, dass die 24 modi keinen Grund haben, klar vor Augen zu legen, „wenn ich nit mit einem zu thun hätte, der kein Sklave und gar zu sehr eingenommen wäre von seiner eigenen Meinung“.

Dessungeachtet setzt Fux seine Ansicht weitläufig auseinander, „weil er besorgt, Mattheson möchte sonst bei den Musik-

kundigen schlechten Ruhm davon tragen, was Fux sehr leid sein sollte, indem Mattheson sonst wegen seiner besondern Gelehrtheit und seinem Eifer gegen die liebe Musik besondere estime meritiert". Bei dieser geäusserten Meinung, heisst es am Schlusse, soll es sein Bewenden haben, „dann ich weder Zeit weder Humor noch inclination zu dergleichen strittiger Schreibart habe".

Gegen den ruhigen, einfach-würdigen Ton des alten Kapellmeisters sticht das strappelnde Wesen des erbosten Diplomaten höchst unangenehm ab. Nicht nur sind die Glossen und Einleitungen beim Abdruck der Briefe des Fux voll Malice, noch mehr aber halten die Briefe Mattheson's einen pöbelhaft rohen, mit Citatenflitter überfüllten, beleidigenden Ton ein. Wie ein zur Wuth gereizter Marktschreier umschwärmt er sein unglückliches Opfer mit den stechenden Waffen seiner oft mislungenen Witze, und stellt sich immer zugleich in Positur gegen das lesende Publicum und fragt: Seht ihr nicht, wie ich bin klug und weise, und wie schwach und beschränkt mein Gegner. Der Schluss setzt dem Ganzen die Krone auf. Nachdem Mattheson dem alten Kapellmeister verblümt und unverblümt die empfindlichsten Sottisen angethan, begehrt er von ihm, zu der Ehrenpforte, die er herausgeben wollte, durch Mittheilung seiner Biographie beizutragen. Als nun Fux ihn mit den bekannten Worten abfertigte: Ich könnte wohl viel Vortheilhaftes für mich, von meinem Aufkommen, unterschiedlichen Dienstverrichtungen schreiben, wenn es nit wider die modestie wäre, meine eigenen elogia hervorzustreichen. Indess sei mir genug, dass ich würdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Kapellmeister zu sein", da kannte Mattheson kein Mass, seiner erregten Galle Luft zu machen, und man kann es mit keinem andern Namen, als Niederträchtigkeit bezeichnen, wenn er in der später herausgegebenen „Ehrenpforte" [1] den sittlichen Ruf des würdigen Mannes begeifernd, sagt: „Jene die verstellte Bescheidenheit vorschützen, eine Blödigkeit, eine Schamhaftigkeit u. s. w., das sind die allerärgsten und heimlich aufgeblasensten. Sie kriechen nur desto tiefer um desto höher zu klimmen, denn, klettern und kriechen erfordert einerlei Leibesbewegung und Beugung". Chrysander [2] bemerkt, Mattheson lasse sich nach Hän-

[1] Vorrede XIII. [2] Händel. I. 144.

del's Tode (1761) im Vorworte zu dessen Lebensbeschreibung in einem wunderlichen Gemische von Eitelkeit, Knechtssinn und Scheinheiligkeit heraus (indem er Händel's Vorzügen entgegen seine eigenen aufzählt) und schliesst: „Solche schäbige Gesinnungen waren damals in Deutschland Gemeingut. Jeder eitle Knirps konnte sich einem Unsterblichen an die Seite stellen, ohne öffentlich lächerlich zu werden.“ Dieses scharfe Urtheil ist leider begründet und wirft ein betrübendes Licht auf das Getriebe der damaligen deutschen Gelehrten- und Kunstlitteratur, ihre Lieblosigkeit, Klatsch- und Schmähsucht, von der, wie es scheint, selbst unsere Tage sich noch nicht frei gemacht haben.

Ueberblickt man unbefangen den Gegenstand des Streites, so muss man bekennen, dass, was die sechssilbige Solmisation des Guido von Arezzo betrifft, diese sich zu jener Zeit bereits überlebt hatte und wegen gehäufter Schwierigkeiten der Mutationen bei den sich eindrängenden chromatischen Tonarten nicht mehr sich halten konnte. Ein Auskunftsmittel musste getroffen werden, durch einfachere durchgreifende Bezeichnung der Töne ohne Mutation sei es durch Hinzufügung einer Silbe (*si*) für den siebenten Ton der Octav, oder durch Benennung mit sieben Buchstaben. Mattheson sprach das aus, was viele vor ihm bereits erkannt und auch ausgesprochen hatten, und was durch ihn zu heftigem Durchbruche kam. Den Gründen des Fux für die Solmisation wäre vielleicht noch der hinzuzufügen, dass den Lernenden durch beständiges hervorheben der Halbtöne (*mi — fa*) die Einsicht in die Intervallenverhältnisse der Octav lebhafter eingeprägt wird. Die Verdienste des Guido von Arezzo zu einer Zeit, wo man sich noch mit unsichern Neumen plagte und mit dem Tetrachord behalf, an dessen Stelle er das Hexachord setzte, sind durchaus nicht in Abrede zu stellen. Am wenigsten ist ihm zur Last zu legen, was nach ihm geschah, dass man durch mehr als sechs Jahrhunderte seinen Fusstapfen folgte, weil niemand sich fand, der etwas besseres an die Stelle zu setzen wusste.

Anders verhält sich die Sache mit den Tonarten. Ob die neuen Dur- und Mollscalen als besondere Tonarten (modi) zu betrachten seien, oder nur als moditransposition der diatonischen Tonarten *C* und *A* kann zu letzt auf einen Wortstreit hinausgehen,

auf den wenig Gewicht zu legen ist. Nach den Ansichten der alten Schule war Fux im Rechte. Dagegen ist die Bedeutung der alten Kirchentöne, selbst in unseren Tagen, keine so geringfügige, als Mattheson glauben machen will. Jedem, der die Meisterwerke eines Palestrina, Gabrieli und so vieler anderer grossen Männer gehörig auffassen und geniessen will, ist ihre Kenntniss unentbehrlich. Aber auch dem Componisten besonders für die Kirche legen sie durch die geringeren Mittel der Modulation und Bewegung einen strengen Zügel an, wodurch Werke geschaffen werden können, die durch edle Einfachheit, Erhabenheit und Würde das Gemüth zu erheben und dem Einreissen eines regellosen Melodien- und Harmonienschwindels einen festen Damm entgegenzusetzen vermögen.

In Wien bereitete sich mittlerweile durch das Auftreten eines epochemachenden Mannes für Kunst und Litteratur eine bedeutende Wendung zum besseren vor.

Im Jahre 1718 wurde Apostolo Zeno[1] als k. k. Hofpoet und Historiograph mit einem Jahrgehalt von 4000 fl. nach Wien berufen und kam desselben Jahres am 6. December dort an. In seinen Briefen kann er nicht genug rühmen, mit welcher Güte ihn der Kaiser in der ersten Audienz empfieng und welcher ehrenden Ausdrücke derselbe sich bediente. Der Kaiser versicherte ihn, dass er nicht durch fremde Empfehlungen bewogen worden sei, den Apostolo Zeno in seine Dienste zu berufen, sondern durch die Lectüre der Schriften desselben. Der Kaiser lobte seine Operntexte, wiederholte aber, dass es nicht seine Absicht war, sich Zeno's wegen der Poesie allein zu bedienen, weil diese nur dessen untergeordnete Befähigung sei. Er sprach von Zeno's *Giornale de' Letterati d' Italia* und drückte den Wunsch aus, dass in Wien litterarische Vereine sich bilden möchten, deren Beschützer er gerne sein

[1] Apostolo Zeno stammte aus einer cretensischen Familie und war 1668 in Venedig geboren. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung, die seinen aufgeweckten Geist früh mit Kenntnissen bereicherte. Sehr jung noch wurde er durch seine Melodrame bekannt, gab aber auch eine werthvolle Zeitschrift *Giornale de' Letterati d' Italia* heraus. Nachdem er sich 1731 von Wien nach seiner Vaterstadt zurückgezogen hatte, beschäftigte ihn Bibliographie und Geschichte, worin er ausgezeichnetes leistete. 11. Nov. 1750 starb er dort in hohem Alter.

werde[1]. Da hier seine litterarische Thätigkeit als Dichter von Texten zu Opern und Oratorien zu erwägen ist, so kann auf seine anderweitigen Arbeiten und Verbindungen nicht eingegangen werden. — Während seiner Anwesenheit in Wien (1718—1731), dann noch wenige Jahre später (ausserdem von früher entstandenen Texten, die aber erst nach 1718 in Wien zur Darstellung kamen), dichtete er 29 Opern und Serenaden nebst 17 Oratorien[2], von denen 6 Nummern Zeno mit Pietro Pariati gemeinschaftlich bearbeitet hatte. Von den in Wien verfassten Texten hat A. Caldara 29 in Musik gesetzt, Fr. Conti 6, G. Porsile 3, einzelne A. Lotti, N. Porpora, J. J. Fux, Hasse, Giov. Bononcini. — In den Briefen, welche Zeno von Wien in seine Heimat schrieb[3], erwähnt er nicht selten seiner eben fertig gewordenen poetischen Texte und ihrer Aufnahme bei Hofe und in den nahestehenden hohen Kreisen[4]: der Musik dazu erwähnt er nur selten und ganz kurz. Er wird es nicht müde seinen Freunden mitzutheilen, welche schmeichelhafte Lobsprüche er für seine Poesien eingeärntet habe: der Kaiser soll sich darüber geäussert haben, so gearbeitete Werke sehe man selbst in Italien nicht, denn in Italien sei kein zweiter Apostolo Zeno, — er erwähnt eines Geschenkes von 4000 fl., das er vom Kaiser über seinen Gehalt bekommen und in Wien viel Lärmen gemacht habe (Lett. III. 12), ebenso seiner angenehmen Verhältnisse zu den ersten Würdenträgern des Reichs, dem Principe Pio, dem Grafen Cavellà, den Grafen Cobentzel, Colloredo, Collalto u. a., welche nach dem Vorgange ihres Souveräns an Entgegenkommen für den Dichter und Gelehrten es nicht fehlen liessen. Auch sein Ausscheiden aus den kaiserlichen Diensten im September 1731 ge-

[1] Lettere II. 541 ff.

[2] Opern: Beil. VIII. 507. 522*. 527*. 539*. 541. 542. 549*. 550. 553. 563. 570*. 571. 575. 581. 586. 604. 605. 607. 613. 614. 617. 629. 638. 641. 649. 659. 721. Die *bezeichneten mit P. Pariati. — Oratorien: 558. 566. 577. 590. 611. 622. 634. 645. 653. 665. 686. 688. 704. 718. 730. 741. 763. Seine Gesammtwerke enthalten 46 Opern und 17 Oratorien.

[3] Lettere (2. ediz.) 8. Venezia 1785, im II., III. und IV. Bande.

[4] Ueber *Ifigenia* (Lett. II. 443 und 444), *Don Chisciotte* (III. 11), *Sirita* (III. 64), *Alessandro in Sidone* (III. 96), *Psiche* (III. 200), *Ormisda* (III. 292), *Nitocri* (III. 352), *Euristeo* (III. 446), *Gianguir* (III. 454), *Spartaco* (IV. 98), *Imeneo* (IV. 199), *Ornospade* (IV. 209), *Mitridate* (IV. 256).

schah unter den schonendsten Formen: er erhielt den Fortbezug eines Ruhegehaltes von 1000 fl. mit der Gestattung, seinen Aufenthalt in Italien zu nehmen und mit der einzigen Verpflichtung, soweit es seine Kräfte zulassen, zu schreiben, was etwa der Dienst benöthigt, wobei ihm freigelasse wurde, zu jeder Zeit wieder nach Wien zurückzukehren, wo man ihn immer gerne aufnehmen werde. Von dieser letzten Gestattung machte er bekanntlich keinen Gebrauch, er blieb und starb in seiner Heimat. Einige Texte schickte er jedoch bis zum Jahre 1737 nach Wien ein.

Metastasio, von Febroni zu einem Urtheile über Zeno's Opern aufgefordert, äussert sich darüber (opp. post. II. 409.) in folgender Weise: „Wenn dem Herrn Apostolo Zeno auch jedes andere poetische Verdienst gemangelt hätte, so hätte er doch unsere Dankbarkeit und die Achtung der Nachwelt dadurch verdient, indem er zeigte, dass unsere Oper und die Vernunft keine unvereinbaren Dinge seien; dass er nicht glaubte von den Gesetzen des wahrscheinlichen enthoben zu sein, dass er sich stemmte gegen die Pest des damals herschenden albernen und schwülstigen Stiles, und dass er endlich den Cothurn befreite von der Possenhaftigkeit des Soccus". — Apostolo Zeno hatte aber auch noch anderweitige Verdienste, worunter nicht das geringste war, dass er die Allegorien und Personificationen, wenn auch nicht gänzlich verbannte, doch auf ein Mimimum beschränkte, dass er in der Oper gute geschichtliche Grundlagen aufstellte und jede Unnatürlichkeit fernhielt, dass sein Dialog, von einer ausgebreiteten Gelehrsamkeit getragen, niemals unbedeutend wurde, dass er in der Anlage seiner Stücke nicht, wie bis auf ihn gewöhnlich geschah, schabelonenartig verfuhr, dass er das Liebesgetändel mindestens von Unsinn frei machte, indem er sich in einer Vorrede bei dem Leser sogar entschuldigt, in der Anlage des Stückes ein Liebesverhältniss aufnehmen zu müssen, da man ohne ein solches heutzutage kein Stück sehen wolle. Wenn nun Zeno in diesen Richtungen vieles Verdienst in Anspruch nehmen darf und durch sein Beispiel zahlreiche Nachahmer nach sich ziehend auch als bahnbrechend anzusehen ist, so ist doch wieder nicht zu läugnen, dass seine Hervorbringungen mehr den Verstand als die Empfindung anzusprechen geeignet waren und eben deshalb der Hauptforderung der Musik, welche das Gefühl zu beleben

bestimmt ist, weniger zusagen konnte, insbesondere ist die Liebe ganz stiefmütterlich von ihm behandelt, man merkt dass er dabei sich Zwang anlegen musste „und wird dadurch verstimmt", zugleich machten die langen, mehr rhetorisch als poetisch gehaltenen Recitative keine geringen Zumuthungen an den Componisten und auch an den Zuhörer; allein hier dürfen wir an den Verfasser der Texte keinen zu strengen Masstab anlegen, da das Begnügen seiner Zeit nicht den Forderungen der unsrigen gleichsteht.

Mit Apostolo Zeno gleichzeitig an Lebensjahren und in der Thätigkeit als Theaterdichter, zuletzt auch in der Anstellung am Hofe zu Wien war Pietro Pariati[1]. Er erscheint in den Hofrechenbüchern und Schematismen als Hofpoet vom 1. Jänner 1713 nach Silvio Stampiglia und P. Bernardoni bis zu seinem Tode im Jahre 1733. Seine poetische Thätigkeit für Wien scheint aber schon mit 1729 abgeschlossen gewesen zu sein, nachdem über 50 Texte für Opern und Oratorien seiner fleissigen Feder in kaum 16 Jahren entflossen waren. Er hatte auch mit Apostolo Zeno gemeinschaftlich an Operntexten schon vor ihrer Ankunft in Wien gearbeitet und in Apostolo Zeno's *Poesie drammatiche* Vol. IX—XI sind 10 solcher gemeinschaftlicher Texte aufgenommen mit der ausdrücklichen Bezeichnung, dass sie von Zeno *„insieme con P. Pariati"* verfasst sind. Von den in Wien zuerst zur Aufführung gekommenen gibt *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Beil. VIII. 549) und *Alessandro in Sidone* (570) Zeugniss, dass Pariati, was Gewandtheit in Erfindung und theatralischer Anordnung der Stoffe betrifft, seinem Mitarbeiter nicht nachstand, in der Sangbarkeit der Texte sogar einen Vorrang verdiente[2]. Auch in jenen Opern, welche von Pariati allein herrühren, wie *Costanza e fortezza*, zeigt sich ein Dichter von höherer Begabung.

[1] Er war zu Reggio (in der Lombardie) 27. März 1665 geboren und starb 1733. Quadrio, Stor. VIII. P. II. 483. Ant. Lombardi III. 392.

[2] Apostolo Zeno erkennt auch in den Briefen das Verdienst Pariati's an und gesteht den Erfolg dieser Stücke ehrlich zu.

VIII.

Fux, Kirchenmusik.

In dasselbe Jahr 1718 fällt die Composition der berühmten *Missa canonica* des Fux, an welche sich eine nähere Beleuchtung seiner sämmtlichen Kirchencompositionen anknüpfen lässt, da ohnehin bei den wenigsten derselben die Zeit ihres Zustandekommens mit Sicherheit zu ermitteln ist.

Der volle Inhalt des Gradus ad Parnassum legt Zeugniss ab über die Richtung des Verfassers zum strengen Satze in der Musik überhaupt und zu Compositionen für die Kirche insbesondere, wo jener seinen höchsten Ausdruck zu finden berufen ist. Ein weiterer Beleg dafür ist die grosse Verhältnisszahl seiner Kirchencompositionen (289) zur Gesammtzahl seiner nachgelassenen bekannten Werke (405)[1], also nahe drei Viertel der ganzen Summe, wichtiger noch ist aber die Art der Auffassung und Behandlung derselben. Ueber seine eigene Stellung zu der ihm vorausgegangenen glänzenden Periode der Musik besonders in Italien, legt Fux in der Widmung seiner berühmten *Missa canonica*[2] an K. Karl VI. ein selbstbewusstes Bekenntniss ab, wenn er sich in folgender Weise äussert: „Ich habe es für meine Pflicht gehalten, diese ruhmreiche Kunst (die Musik) von der unbegründeten Meinung einiger zu befreien, welche behaupten, im Laufe der Zeit habe sich das Wesen der alten Musik so verringert, dass sich nach und nach selbst der Begriff derselben verloren habe und uns nichts mehr als der Schatten ihres Namens geblieben sei, den die moderne Musik eingenommen hat. . . . Ich schmeichle mir, Eure Majestät werden in dieser Messe erkennen,

[1] In dem Verzeichnisse der Compositionen desselben (Beil. X.) werden 56 Messen, 57 Vespern, 22 Litaneien, 12 Gradualien, 14 Offertorien, 22 Mottette und 106 Hymnen aufgezählt.

[2] Beil. IV. 6.

dass die alte Musik noch nicht gänzlich verschwunden, und dass uns darin sogar ein Gewinn erwachsen ist, der durch Nachdenken und Forschen gepflegt bewirken kann, dass der Geschmack und die Würde derselben noch fortlebend erscheine. Das ist immer mein Ziel gewesen, und mein geringes Talent hat zum alleinigen Ende, das zu erhalten, was von alter Musik uns noch übrig blieb, alle ihm mögliche Kraft zusammengenommen, in der Hoffnung, durch das Verdienst dieses mühsamen Strebens alle meine übrigen Unvollkommenheiten erträglicher zu machen."

Es ist ausser allem Zweifel, dass Fux unter der alten Musik, deren Erhaltung er als den Zweck seines künstlerischen Wirkens aufstellt, keine andere gemeint habe als jene, deren Begründer und Vollender Palestrina war, den er[1] mit Begeisterung das Licht von Präneste nennt, dem er alles was in diesem Zweige der Wissenschaft an ihm sei, zu verdanken habe, und dessen Andenken er, so lange er lebe, niemals aufhören werde mit dem höchsten Dankgefühle zu verehren. Er nennt ihn später den Fürsten des Stils a cappella[2], welchen nachzuahmen er seinem Schüler, wenn ihm um einen ungewöhnlichen Fortschritt zu thun ist, auf das dringendste empfiehlt.

Giovanni Pierluigi Palestrina[3], der Gegenstand der Bewunderung der Mitwelt und Nachwelt, war es wohl werth, dass ihn ein anderer grosser Künstler so hoch stellte. Als in Italien wegen Ueberkünstelung durch die Niederländer die Kirchenmusik ihrem Zwecke der Verständlichkeit und Würde nicht zu entsprechen schien und es nahe daran war, dass die Figuralmusik aus der Kirche verbannt werden sollte, erhielt Palestrina, dessen Improperien[4] und die Messe *Ut re mi fa sol* durch Einfachheit und Grösse Staunen erregt hatte, von Papst Pius IV. (1564) den Auftrag, eine Messe zu schreiben, welche

[1] Grad. praef. [2] Grad. p. 244.

[3] Giovanni Pierluigi (Johann, Peter Alois), nach seinem Geburtsorte Palestrina (Praeneste) genannt, während sein Familienname Sante war, geboren 1514 (nach Schelle, neue Zeitschr. f. Mus. 1864), ward in Rom ein Schüler Goudimel's, 1544 Kapellmeister in der Cathedrale von Palestrina, von 1551 an in Rom theils als Kapellmeister im Vatican, theils als Componist der Kapelle Papst Pius IV., und starb dort 1594.

[4] Gesänge am Gründonnerstage.

in jeder Hinsicht als dauerndes Muster echter Kirchenmusik hingestellt werden könne. Vermöchte sie den Anforderungen der Congregation Genüge zu leisten, so sollte die Figuralmusik in der Kirche ferner verbleiben. Das Schicksal derselben lag also in Palestrina's Hand. Er schrieb nun drei Messen, von denen die dritte aufgeführte, später Marcellusmesse genannt, entschieden durchschlug und allgemeines Staunen und Bewunderung hervorrief. Die Empfindungen, welche in der katholischen Kirche die alleinherschenden sein sollen, hatten darin einen tiefen und wahren Ausdruck gefunden, die höchste Kunst erschien als Natur, ein echt kirchlicher Stil hatte sich entfaltet, ernst, feierlich, gross, wie alle Leidenschaftlichkeit so auch alle Künstelei ausschliessend, in tiefsinniger Tonsymbolik die Geheimnisse der Gottheit dem ahnenden Gefühle vermittelnd. Palestrina hatte mit diesem Werke nicht nur der Kirchenmusik ihren Antheil am katholischen Gottesdienste für alle Zeiten gesichert, sondern auch den Italienern einen nationalen Kirchenstil geschaffen, der noch immer Stile alla Palestrina genannt wird. — Indess ist seine Schreibart keineswegs immer jener einfach erhabene der Improperien oder Marcellusmesse, sondern die contrapunktische Kunst findet sich auch bei ihm in allen Abstufungen, je nach der Anregung des Textes von der einfachen Accordenfolge des Josquin'schen Stile familiare bis zu den äussersten Verwicklungen des canonischen Satzes. Aber auch die grössten Schwierigkeiten überwand er scheinbar ohne Anstrengung und ohne im Ausdrucke jemals die Würde des Gegenstandes, der Kirche, zu vergessen oder die Technik zur Herscherin über den Gedanken sich erheben zu lassen[1].

Von Rom und Venedig giengen noch im XVI. Jahrhundert zwei grosse Schulen aus: in Rom die Schule des Giovanni Maria Nanini, mit welchem in Verbindung Palestrina an der Bildung von Talenten sehr eifrigen Antheil nahm, die Gründer des erhabenen Stiles in der Musik — in Venedig hatte die Musik schon vor Claudio Monteverde (1613), Ciprian de Rore (1563) und Zarlino (1563) diesen und andern Meistern die Erweiterung der Harmonie durch Einführung bis dahin noch nicht

[1] Ar. Dommer, Musikgeschichte. 140 ff.

gebräuchlicher Intervalle und Tonverbindungen in die Praxis so wie durch den Anstoss zur Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik vieles zu danken. In der italienischen Kirchenmusik fliessen nun seit dem Anfange des XVII. Jahrhunderts diese beiden von Rom und Venedig ausgehenden Strömungen neben einander hin, kommen sich näher und vermischen sich zum Theil. Die geistigen Nachkommen des Palestrina begannen von den besonders durch die Norditaliener erweiterten Ausdrucksmitteln Gebrauch zu machen, die reichere Entfaltung der Melodik, der Chromatik und des concertierenden Stils übertrug sich auf die Römer, während sie in vielchörigem Tonsatze von den Venetianern um vieles übertroffen werden.

Die streng objective Hingabe an die heiligen Texte fieng an, in eine bereits subjectivere und dem Gefühlvollen sich zuwendende Empfindungsweise überzugehen; doch hat der kirchliche Stil dieser Periode bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts ein durchaus würdiges und vom weltlichen sich unterscheidendes Gepräge. — Unter den glänzenden Namen dieser Periode war Gregorio Allegri von Corregio, seit 1629 Sänger der päpstlichen Kapelle, gestorben 1652, der Componist des berühmten Miserere, welches bis heutzutage am Charfreitage in der Sixtina in Rom gesungen wird — Francesco Foggia (geboren 1604) in der Jugend am Hofe des Kurfürsten von Baiern und des Erzherzogs Leopold von Oesterreich (lebte noch 1684) — Orazio Benevoli (1650 bis 1672) Kapellmeister von St. Peter im Vatican, einer der bedeutendsten Erben von Palestrina's Geiste — Giuseppe Ercole Bernabei (geboren 1620, gestorben 1684) zuletzt Kapellmeister in München u. m. a.[1].

Allein neben diesen tüchtigen Meistern hatte mit Einführung der Oper zu Anfang des XVII. Jahrhunderts eine grössere Zahl von Componisten es bequemer gefunden, die lästigen Regeln des strengen Satzes nicht blos in der Oper abzustreifen, sondern auch ihre Zügellosigkeit in die Kirchenmusik zu übertragen. Gegen solche Verderber der Musik wendet sich Fux zu wiederholten Malen voll heiligen Eifers und suchte durch Lehre und Beispiel die drohende Ueberfluthung einzudämmen. Die Gelegenheit dazu

[1] Ar. Dommer a. a. O. 461 ff.

both ihm natürlich vor allem der Kirchenstil, worüber seine Ansicht zu hören an dieser Stelle der Platz zu sein scheint. „So wie das Heilige dem Weltlichen an Würde voransteht, muss auch die Musik, welche für den Gottesdienst bestimmt ist und ewig dauern soll, durch ihren Adel bei weitem den ersten Rang einnehmen, wie das nach meiner Ansicht niemand in Zweifel ziehen wird. Und weil Gott die höchste Vollkommenheit ist, so gebührt sich auch, dass die Harmonie, welche zu seinem Lobe bestimmt ist, nach der ganzen Strenge der Gesetze, nach der Vollkommenheit, so weit dies die menschliche Unvollkommenheit zulässt, vollbracht und mit allen Mitteln, wodurch die Andacht befördert werden kann, ausgestattet werde. Und wenn der Ausdruck des Textes irgend eine frohe Stimmung verlangt, so hat man sich zu hüthen, dass die Musik der kirchlichen Würde, des Masses und Anstandes nicht entkleidet werde, wodurch die Zuhörer zu andern, als den Empfindungen der Andacht geleitet werden könnten. Vor allem hat man sich zu bemühen, dass die Musik dem Texte angemessen, klar, ausdrucksvoll, und dem Sänger nicht unbequem, sondern leicht für die Aussprache eingerichtet sei. . . Daher soll die Musik nicht blos zu singen, sondern auch zu declamieren scheinen“ [1].

In diesen Anforderungen an den Kirchenstil, dass er erhaben, klar, ausdrucksvoll, andachterweckend, masshaltend, den strengsten Regeln der Kunst entsprechend sei, ist zugleich dasselbe enthalten, was man von dem Palestrinastile erwartet. Da nun ferner Fux die meisten seiner Kirchencompositionen im Stile a cappella geschrieben hat, so ist auch für seine Auffassung bezeichnend, was er über diesen Stil im Gradus [2] dem Schüler vorschreibt: „Es ist bekannt, sagt er, dass in den ersten Zeiten der Gottesdienst nur durch Singstimmen verrichtet wurde. Dass hierauf nach Einführung der Orgel und im Laufe der Zeit alle Arten von Instrumenten in Anwendung kamen, beweist die Uebung in unseren Tagen zur Genüge. Zu unserer Zeit ist daher eine zweifache Verwendung des Stiles a cappella üblich: ohne Orgel und andere Instrumente, mit Singstimmen allein, — dann jene mit der Orgel und anderen Instrumenten. Die erste findet

[1] Grad. p. 242. [2] p. 243.

noch in den meisten Cathedralkirchen statt und eben so auch an unserem Hofe zur Fastenzeit. Bei dieser Gattung von Composition hat man sich zuerst und vor allem zu enthalten des Genus mixtum und der Modi transpositi, welche zu sehr mit Kreuzen und Be erfüllt sind: nur das reine Genus diatonicum diene zur Richtschnur, sonst würde die Musik niemals die gewünschte Wirkung hervorbringen. . . . Denn für die Singstimmen, wenn sie nicht durch die Hilfe anderer Instrumente unterstützt werden, ist die Intonation sonst sehr schwierig; bei dieser Gattung Composition hat man daher auf die Leichtigkeit und die naturgemässe Art zu singen die grösste Sorgfalt anzuwenden. Aus diesem Grunde hat man Subjecte aufzustellen, welche natürlich und leicht, jedoch auch nicht unbedeutend und trivial sind."

Dass Fux diese Richtschnur nicht nur für seinen Schüler, sondern auch für sich selbst festgestellt und eingehalten hat, geht aus den Partituren seiner Kirchencompositionen zweifellos hervor. Dass er darin, sowie es seinem grossen Talente und seinem unermüdeten Studium angemessen war, das ihm mögliche mit dem grössten Aufwande seiner Kraft zu leisten bemüht war, ergibt sich am klarsten aus seinen Auffassungen und Durchführungen besonders im Stile a cappella. Wenn ihm darin Palestrina das höchste Vorbild seines Strebens war, so wird dagegen schwerlich etwas eingewendet werden. Dieses Streben bestand aber nicht in der einfachen Nachahmung der Manier seines Vorbildes, wie dies bei untergeordneten Talenten wohl oft der Fall ist. Fux hat das Wesen dieses Stils des Erhabenen in sich aufgenommen, und in diesem Geiste, nicht aber in fremder Manier seine Werke geschaffen, die allerdings ebenfalls geeignet sind, die Andacht der Zuhörer zu wecken und ihrem Gemüthe die Richtung zum Unendlichen anzubahnen.

Es ist in den Werken des Fux nichts von der Ueberschwänglichkeit und Gefühlsseligkeit mancher seiner Zeitgenossen und geistigen Nachkommen zu treffen; mit keuschem, strengen Ernste bewegt sich seine Musik, bewusst der Würde und Hoheit, die sie aussprechen soll, und ebenso von jener frommen Erhebung erfüllt, die aus seinen Klängen auf die Andächtigen überströmen soll. Unterstützt von allen Behelfen der Kunst des Satzes werden sie ihm nie der Zweck, sondern nur das Mittel zur Entfaltung seiner

musicalischen Gedanken, und nur dem Kenner wird es klar, was für eine Summe von Gelehrsamkeit und Kenntniss unter der Hülle einfacher Notenbewegungen verborgen liegt. Von dem inneren Reichthum seiner Gedanken zeugt die bisweilen häufig wiederholte Composition desselben Textes, als der Messen, Vespern, gewisser Hymnen u. dgl., deren Auffassung immer eine bestimmte Grundstimmung auch bei der grossen Mannigfaltigkeit der Behandlung erkennen lässt. In allen seinen Kirchencompositionen wird natürlich das Hauptgewicht in die Singstimmen verlegt, was in der einen Art des Stils a cappella ohne Begleitung sich von selbst versteht. Mit grosser Kenntniss der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme sind überall die Motive (Subjecte) erfunden und durchgeführt und den Ausführenden durch das strenge Einhalten der diatonischen Tonarten der Vortrag wesentlich erleichtert. Selbst wo ein Cantus firmus des Gregorianischen Gesanges eingeführt wird, hat er, nur so weit es die musicalische Fortbildung erfordert, hie und da Modificationen erlitten, nirgends ist aber dem Flusse der Gedanken dadurch ein Hinderniss erwachsen und während der Kundige dieses Kunstwerk bewundernd anerkennt, wird der Nichtkenner nur an ihm bekannte kirchliche Melodien erinnert und durch diese selbst zur Andacht gestimmt. — Wie von dem Meister des Contrapunktes, dem die polyphone Schreibart zur zweiten Natur geworden war, nicht anders erwartet werden darf, ist die Führung der Stimmen durch alle seine Werke eben so werth der Bewunderung als der Nachahmung. Gewiss wird in Hinsicht der Verbindung der Stimmen und ihres harmonischen Fortschreitens jeder das Urtheil des Schülers im Gradus[1] theilen, wenn er über das Kyrie der Messe *Vicissitudinis*[2] sagt: „Ich sehe und bewundere die Verkettung der Stimmen, welche das Subject so enge zusammendrängt; wo beinahe in jedem Tacte das Subject bald in einer bald in zwei Stimmen auf eine leichte und natürliche Singweise und mit voller Harmonie gefunden wird, so angemessen, dass das Subject selbst gleichsam die Rolle der Modulation übernimmt;“ oder wenn der Lehrer selbst seinem Schüler das Amen der Messe *Credo in unum Deum* in folgender Auslassung zer-

[1] pag. 246. [2] Beil. VIII. 44.

gliedert[1]: „Erwäge, Josef, den gebundenen Gang der Stimmen mit dem Subjecte bei richtiger Folge der Consonanzen und beständiger Kette der Dissonanzen, dann der Modulation, die obwohl natürlich und leicht doch keineswegs gewöhnlich ist. Bedenke weiter die Verbindung der Stimmen, worin die grösste Kraft der Harmonie beruht und die nie unterbrochene Bewegung bis ans Ende fortgeführt."

Die polyphone Satzweise brachte es ferner mit sich, wenn die Subjecte (Themen) um sich besser abzuheben in verschiedenen Tacttheilen eintreten und Ligaturen nothwendig machen, dass Fux in allen seinen Werken der gebundenen Schreibart vorzugsweise sich bediente, wie er selbst seinem Schüler in der Lehre von der Fuge den Gebrauch häufiger Ligaturen empfiehlt[2], „denn", sagt er, „es ist kaum glaublich, was für einen Reiz die Satztheile durch Ligaturen gewinnen, denn durch diese bewirkt man, dass beinahe jede Stimme, die eine abweichende Bewegung erhalten hat, dem Gehör leicht auffassbar wird. Das lass dir, schliesst er, nicht blos in dieser, sondern in jeder Art der Composition gesagt sein".

Wenn Fux auch in der zweiten Art des Stiles a cappella mit begleitenden Instrumenten von der Anwendung der streng diatonischen Tonarten durch Aufnahme verschiedener Modi transpositi mit mehreren Vorzeichnungen sich grössere Freiheiten erlaubte, so war die Bestimmung der Instrumente dabei nur die Intonation der Stimmen, mit denen sie im Einklange gehen, zu unterstützen, nicht aber ungesetzmässigen Ausschreitungen Gelegenheit zu geben.

Selbst bei Compositionen im concertierenden Stile werden die Instrumente nur zu kleinen Zwischenspielen, hie und da Sonatinen genannt, und höchstens zu ganz bescheiden figurierter, meistens imitierender Begleitung verwendet.

So wie Fux in reinen Instrumental-Compositionen seine Tüchtigkeit bewährt hatte, war es begreiflich, dass er auch der Instrumentalbegleitung des Gesanges alle Aufmerksamkeit zuwendete. Es stand ihm auch in der kais. Hofkapelle ein für jene Zeit auserlesenes und der Zahl nach selten oder gar

[1] Gradus, p. 271. [2] Gradus, p. 168.

nicht erreichtes Orchester zu Gebothe: '6 Organisten, 23 Violinisten, 1 Gambist, 4 Violoncellisten, 3 Contrabassisten, 1 Lautenist, 1 Teorbist, 2 Cornettisten, 4 Fagottisten, 5 Oboisten, 4 Posaunisten, 1 Jägerhornist, 16 Trompeter, 2 Pauker, — darunter eine Vielzahl von Virtuosen, — welches Orchester in Deutschland, England, Frankreich und Italien konnte einer so reichen Besezzung sich rühmen, als im Jahre 1721 die kaiserliche Hofkapelle umfasste? Ausserdem wurde gelegentlich noch für Schalmei, die Tromba marina (eine Art Monochord) und Flöte nebst mehreren Alto-Violen und Violetta gesetzt, für welche der Stand der Hofkapelle keine besonderen Individuen bezeichnet, daher sie von anderen Künstlern desselben Institutes versehen werden mussten.

Die Hauptaufgabe der Begleitung, die Singstimmen zu tragen, und ihren Ausdruck durch characteristische Figuren und Bewegungen zu erhöhen, wurde von Fux nie aus den Augen gelassen. Im allgemeinen war seine Instrumentierung zwar oft reich[1], aber doch nie überladen, und die Singstimmen deckend. Auch für hinreichende Abwechslung war bei grösseren Sätzen gesorgt, da öfter der Gesang nur von der Orgel begleitet mit reinen Instrumenten-Zwischenspielen sich ablöste, gewisse Instrumente von intensiveren Klangwirkungen, wie Trompeten, Zinken u. dgl. nur die kräftigen Stellen markierten, und von einzelnen Sätzen ganz ausgeschlossen wurden. Die Hauptrollen der Begleitung sind regelmässig den Streichinstrumenten zugewiesen, welche ausser der Verstärkung der Singstimmen im Einklange, auch in manchen Fällen diese imitierend oder auch unter sich modulierend begleiten. Diminuierungen durch geschwindere Noten oder Variationen der Instrumentierung sind nur sehr selten angegeben. Davor hütheten sich Componisten, wie Fux, so sehr sie konnten, da zu jener Zeit so wie die Sänger auch die begleitenden Instrumentisten in den Oberstimmen wie in den Mittelstimmen die willkürlichsten Veränderungen durch Gänge, Läufe und andere Melismen sich erlaubten, so, dass im Gradus (p. 220)

[1] Das Tedeum (Beil. X. 271) hatte folgende Besetzung: 2 Soprane, 1 Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Trombe, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen (diese sämmtlich concertierend), ausserdem Ripienisten: 2 Cornette, 3 Posaunen, Teorbe, Violon, Orgel.

geklagt wird, heutzutage brauche der Componist keine Variationen anzubringen, denn „über alle Gebühr werden sie, ja bis zum Ekel von den ausübenden Musikern gehört, so dass das Wesen der Harmonie über und über verkehrt werde, und der Componist nur mit Noth seine Melodie herauszufinden vermöge".

Von ausgezeichneter Anwendung war zu jener Zeit, besonders in der Kirche die Posaune, von der gewöhnlich die Alt- und Tenor-Posaune den gleichnamigen Singstimmen folgten, ausnahmsweise trat noch eine dritte, die Bass-Posaune hinzu[1]. Die höheren Anforderungen, welche Fux an dieses Instrument stellte, hatten ihren Grund in der seltenen Virtuosität der Bläser aus der Familie Christian, welche Fux in seinen Gutachten wiederholt hervorhebt. Von der Orgel wird in der Regel keine virtuose Fingerfertigkeit verlangt, nur in seltenen Fällen erscheint eine concertierende figurierte Stelle neben einem zweiten Instrumente[2] ungeachtet die Organisten Gottlieb Muffat und Joh. B. Payer zu den vorzüglichsten zählten. Allerdings lag zu jener Zeit die Schwierigkeit für die Orgel anderswo, als in der Fertigkeit der Finger.

Wenn wir nun an die Betrachtung der verschiedenen Gattungen seiner Kirchenmusik gehen, so darf man nie aus den Augen verlieren, dass Fux ein frommer, eifriger Katholik und über das Wesen der katholischen Kirchenmusik mit sich im reinen war. Einige Bemerkungen über Texte und Stellung der Musikstücke in der Liturgie seiner Kirche dürften zum besseren Verständnisse nicht überflüssig erscheinen.

I. Messen. Für den Katholiken ist der wichtigste Act der äusseren Gottesverehrung das Messopfer, auch die Messe genannt. In einer Reihe symbolischer Handlungen durch den Priester am Altare werden dem Gläubigen die hervortretendsten Momente der Lehre, des Lebens, dann des letzten Liebesmahles und Opfertodes des Heilandes zur Erweckung tiefer Andacht und Erbauung in Erinnerung gebracht. Gewöhnlich werden diese Vorgänge und Gebethe ohne Begleitung von Musik oder höchstens eines Chorliedes durch die Gemeinde vorgenommen und

[1] Tedeum, Beil. X. 271. [2] In der Litanei 119 concertiert die Orgel mit der Violine.

heissen dann eine stille Messe. Bei feierlichen Anlässen an Sonntagen und an Festtagen der Kirche, sowie an Erinnerungstagen bestimmter Heiligen tritt zur Handlung des Priesters auch eine Kunstmusik des Chors hinzu und eine solche Messe heisst dann gewöhnlich Hochamt (Missa solennis). Die einzelnen Musikstücke des Hochamtes treten zwischen Gebethen und öfter nach Intonierung des Priesters ein und sind in der Messe für die Lebenden[1]: das Kyrie — Gloria — Credo — Sanctus — Benedictus — Agnus mit dem Dona. Das Kyrie enthält als Text nur den Anruf *„Kyrie eleison"* und *„Christe eleison"* an die Erbarmung des Herrn. Die Auffassung hievon ist bald mehr bald minder feierlich, darf aber nach den Worten unseres Meisters nie der kirchlichen Würde und des Ernstes entbehren. — Das Gloria beginnt mit dem Grusse der Engel bei der Geburt des Heilandes (Ev. Lucae 2, 14) *Gloria in excelsis Deo, Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.* Da aber im weiteren Verfolge des Textes die wichtigsten Verhältnisse der Erlösten zum Erlöser berührt werden, die zugleich verschiedenartige Stimmungen hervorzurufen geeignet sind, so ist hier wie im Credo Gelegenheit zu verschiedenen Musiksätzen gegeben, die aneinandergereiht jedoch ein Ganzes ausmachen müssen. — Im Credo wird das ganze Nicänische Glaubensbekenntniss in Musik vorgetragen. Bei der nicht unbedeutenden Länge des Textes ist dem Componisten eine mehrfache Gliederung gebothen, welche besonders bei den Stellen *Et incarnatus est* und *Et resurrexit* immer, in grösseren Messen an mehreren Stellen durch Wechsel der Rhythmen, Tempo und Melodie einzutreten pflegt, während den Schlussworten *Et vitam venturi seculi Amen* meistens eine breitere contrapunktische Ausführung zu Theil wird. — Im Sanctus, welches dem Canon der Messe (der Wandlung) vorangeht, sind nur die Worte *Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis* in Musik zu setzen, wobei ebenfalls zwei oder drei musicalische Abschnitte beobachtet werden. — Das Benedictus, *qui venit in nomine Domini* wird gewöhnlich mit dem vom Sanctus wieder aufgenommenen *Osanna in excelsis* verbunden,

[1] Die Messe für die Verstorbenen, das Requiem, hat davon mehrere Abweichungen. Die Texte beider Messen, so wie der am meisten gebräuchlichen kirchlichen Texte, sind in der Beilage IX zusammengestellt.

trägt aber einen von dem letzten ganz verschiedenen Character. — Den Schluss des musicalischen Theiles der Messe macht das Agnus mit dem Dona. Der Text für beide lautet: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem.* Das Dona wird entweder ganz abgesondert behandelt, oder die Anfangstacte desselben mit den Schlusstacten des Agnus in musicalische Verbindung gebracht.

Wenn nun Fux mit der lebhaften Vorstellung der ernsten Bedeutung seiner Aufgabe an die Composition einer Messe gieng, so lässt sich von dem gewissenhaften Manne erwarten, dass er in gehobener Stimmung mit Aufbiethung seines reichen Talentes bei seiner Arbeit war. Durch die häufigen Gliederungen der einzelnen Musikstücke war dem Künstler die Gelegenheit gegeben, an dem einheitlichen Werke zugleich eine bedeutende Mannigfaltigkeit in der Auffassung der Satztheile zu entwickeln. Daran hat es auch Fux besonders bei grösser angelegten Messen, wie in der *Missa S. Michaelis* (Beil. X. 36) nicht fehlen lassen. Nachdem im Kyrie dem lebhafteren Eingange des *„Kyrie eleison“* das ruhigere *„Christe eleison“* gefolgt und mit einer theilweisen Wiederaufnahme des *„Kyrie eleison“* abgeschlossen hat, ist das Gloria in fünf Sätze *Et in terra* | *Laudamus* | *Gratias agimus* | *Quoniam tu solus* | *Cum sancto spiritu* | gegliedert, und diesem folgt das Credo mit sieben Satztheilen *Patrem omnipotentem* | *Qui propter nos homines* | *Et incarnatus est* | *Crucifixus* | *Passus* | *Et resurrexit* | *Et in spiritum Sanctum* mit der Schlussfuge *Et vitam venturi seculi Amen.* — Wie oft aber auch Rhythmen und Tempo wechseln, so ist doch bis auf seltene Ausnahmen die Regel von ihm eingehalten, dass sämmtliche Sätze derselben Messe einer und derselben Tonart angehören. Bei der Rangstufe, die die Messe in der Kirchenmusik einnimmt, musste Fux den strengsten Stil a cappella bald ohne, bald mit Begleitung von Instrumenten dazu vorzugsweise wählen. Aus diesen Leistungen nimmt die *Missa canonica*[1] unbestritten die oberste Stelle ein. Denn nicht allein, dass sie dem Kaiser gewidmet war, sollte sie auch nach den eigenen Worten der

[1] Beil. X. 7.

Dedication dem musikkundigen Fürsten den Beweis liefern, dass die alte Musik noch nicht verschwunden, ja dass ihr im Laufe der Zeit ein Gewinn erwachsen sei. Was Fux mit diesem „Gewinne“ andeuten wollte, wird durch eine Stelle im Gradus[1] klar, wo er sich über die nach Palestrina erfundene gleichschwebende Temperatur und den dadurch erst möglich gewordenen erweiterten Gebrauch der Intervalle äussert: „dass dadurch die gegenwärtige Musik von der früheren Armuth der Intervalle wie aus einem Kerker erlöst auf dem ungeheuren Felde der Modulation auf das freudigste sich bewegen kann, wenn nur Componisten und Organisten innerhalb der Grenzen des Vernünftigen sich halten“.

Die *Missa canonica* (comp. 1718) ist ihrer Aufschrift gemäss in allen ihren Theilen a cappella und im Canon geschrieben. Weit entfernt, damit eine Einförmigkeit hervorzurufen, ist für die reichste Abwechslung in den Subjecten, ihrer Auflösung und Behandlung gesorgt. Denn bald ist es ein einfacher, bald ein doppelter Canon, der entweder von der Oberstimme oder der Unterstimme geführt ist, während die Lösungen des Canons daher abwechselnd in die entgegengesetzten Stimmen verlegt sind und die verschiedensten Intervalle bei einem und demselben Canon durchgehen. Besonders ausgezeichnet ist darin das *Et resurrexit*, noch mehr aber das *Agnus*, das die Lösung mit der Decimseptime beginnt, und durch die meisten Intervalle bis zum Einklange herabsteigt. Dabei sind die Bewegungen der Lösung bald die gerade, dann wieder die widrige, so dass das Ohr beim Anhören, das Auge beim Durchsehen der Partitur bis zum Schlusse in stäter Spannung erhalten wird. Ungeachtet nur eine Richtung der Satzkunst, der Canon, in diesem Werke verfolgt ist, so zeigen doch die Lösungen in den wechselnden Ober- und Unterstimmen den unvergleichlichen Beherscher des doppelten Contrapunktes. Allein diese wie spielend überwundenen Schwierigkeiten würden nicht entschädigen für den Entgang einer schönen Führung der Stimmen und einer anziehenden Harmonienfolge. Dass aber auf beides in jeder Weise voller Bedacht genommen sei, wurde längst

[1] Gradus, p. 34.

empfunden und von Fr. W. Marpurg[1] in seiner Abhandlung von der Fuge hervorgehoben, wenn er über den Doppelcanon im *Christe eleison* sagt: „der erste Canon ist zwischen dem Basse und Alt, der zweite zwischen dem Tenor und Discant; beide sind in der Oberoctav in der ähnlichen Bewegung. Des Zwanges der doppelten canonischen Nachahmung ungeachtet, wird man die prächtigste und dem Gegenstande gemässe Harmonie darin finden“[2].

Wir haben daher hier ein Werk vor uns, das der Kraft eines grossen Künstlers entsprungen, im Geiste seines grossen Vorbildes durchgeführt, von der Zeit keinen Eintrag zu besorgen hat und dem Empfänglichen in jeder Zukunft einen reinen und hohen Genuss zusichert. Das prächtig gebundene Dedicationsexemplar der Messe für den Kaiser befindet sich in der kais. Hofbibliothek in Wien und enthält bei jedem Satze die Ueberschrift[3], welche canonische Behandlung darauf folgt, wahrscheinlich um dem kaiserlichen Gönner das Auffinden des einzelnen zu erleichtern. — Welchen Werth bewährte ältere Musiker auf diese Compositionen legten, geht auch aus der Abschrift von seinem Schüler Joh. Dismas Zelenka vom Jahre 1719 (in der kön. Musikbibliothek in Dresden) und jener seines Verehrers Michael Haydn („descripsit Michael Haydn 5ª Sept. 1751“) in der kais. Hofbibliothek in Wien hervor. Auch noch in diesem Jahrhunderte erschien davon eine Partiturausgabe bei Kühnel und bei Peters in Leipzig, die vergriffen ist.

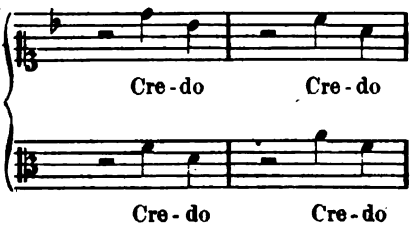
Mit dieser Missa ist aber die Reihe der Messen nicht abgeschlossen, welche ebenfalls durchaus im Canon geschrieben sind; es gehören dahin die *Missa S. Philippi* (Beil. X. 37) und *S. Joannis* (X. 34), die, wenn sie auch nicht einen so überwältigenden Aufwand von Kunst aufzuweisen vermögen, dennoch den Stolz manches anderen Künstlers ausmachen könnten. Nicht durchaus im Canon geschrieben, dafür mit anderen Kunstmitteln reichlich ausgestattet sind die Messen a cappella *M. Vicissitudinis*

[1] Abh. von der Fuge. Berlin 1754. II. 117 und Tab. XLIII. Fig. 1, wo das Christe eleison abgedruckt ist.

[2] In der Beilage VII. 3. *e.* ist sie nach dem Dedicationsexemplar abgedruckt.

[3] In Beil. VIII. 7 sind alle Ueberschriften aufgenommen.

(X. 44), *In fletu solatium* (X. 18), *Credo in unum Deum* (X. 11), aus welchen dreien einzelne Sätze Fux in seinem Gradus als Muster des a-cappella-Stiles seinem Schüler vorlegt[1]. In der Credomesse wird das characteristische Wort „Credo"



abwechselnd von verschiedenen Stimmen bei den einzelnen Glaubenssätzen mit Nachdruck wiederholt, wie dies auch von Mozart in seiner gleichnamigen Messe[2] angewendet wurde.

In den Messen im concertierenden Stile, welche zwar mit grösserer, nie aber mit zu grosser Freiheit behandelt sind, werden die Textesworte häufig, wie in einem Wechselgesange, von den Stimmen einander abgenommen, wodurch man bei mancher lebhafteren Auffassung an das Madrigal erinnert wird. Dies ist der Fall im Credo der Messe *Quadragesimalis* (X. 29) und der Messe *Ferventis orationis* (X. 14), im Dona der Messe *Dies mei* (X. 12) u. a. — Die Zwischenspiele der Instrumente sind bei den Messen *Pro gratiarum actione* (X. 27) und *Tempus volat* (X. 41) öfter angewendet, gewöhnlich aber auf wenige Tacte beschränkt, nur in der Messe *Non erit in mora* (X. 22) ist das ganze *Benedictus* eine Sonatina für zwei Violinen und Orgel ohne allen Gesang, ein höchst seltenes Vorkommen.

Noch ist der Messe für die Verstorbenen (*Pro defunctis*, Requiem) zu erwähnen, deren liturgische Einrichtung von der Messe für die Lebenden abweicht. Den Beginn des ersten Musikstückes machen die Verse 1, 2 des Psalmes 64 *„Requiem aeternam dona eis Domine"*, gewöhnlich ein weiter ausgeführter Satz, an den sich das *Kyrie* anschliesst. Da in der Todtenmesse kein Gloria ist, so folgt als nächster Satz die berühmte Sequenz *Dies irae* (von Celano um 1250 gedichtet). Da sie aus 19 dreizeiligen

[1] Das Kyrie aus der Messe Vicissitudinis ist Beil. VII. 3. *d.* abgedruckt. [2] 257. Köchel, Mozart-Verz.

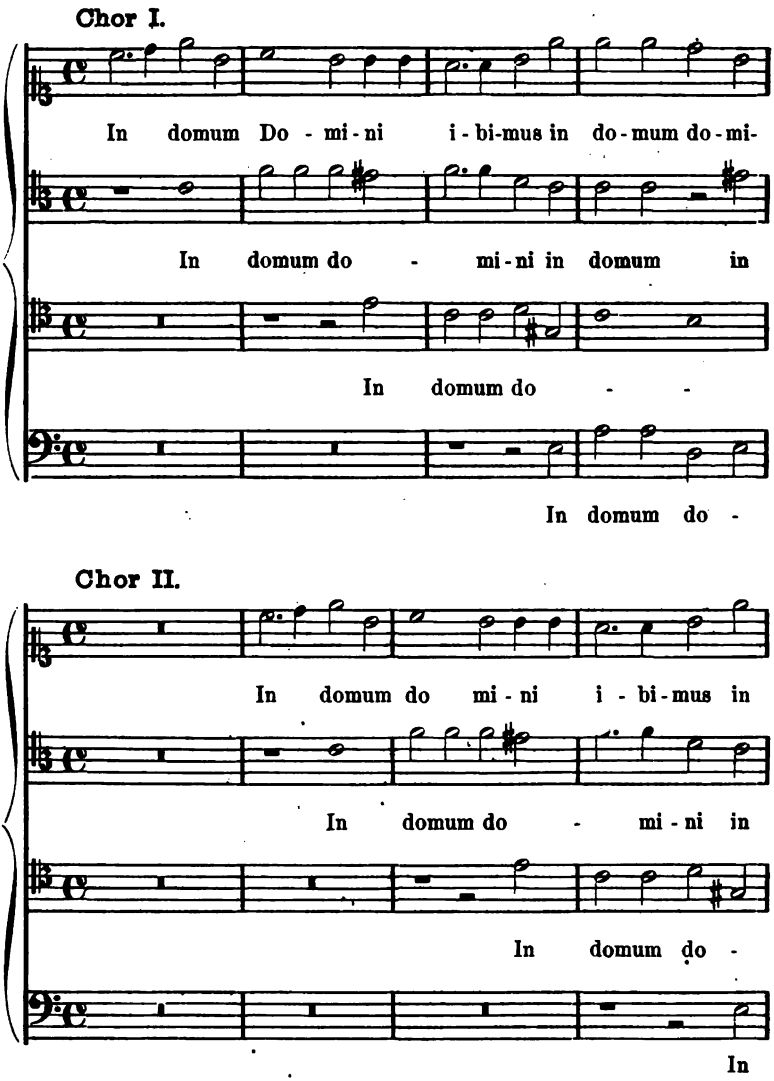
Strophen besteht, so ist diese das bedeutendste Musikstück der Todtenmesse. Das Credo fällt in der Todtenmesse ebenfalls weg, daher folgt auf das Dies irae als nächster Satz das Offertorium *Domine Jesu Christe*, worin wieder ein längerer Text zu bewältigen ist. Die späteren Sätze *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* sind dieselben wie in der Messe für die Lebenden, nur schliesst das Agnus nicht mit *Dona*, sondern mit „*Lux aeterna luceat eis*". — Fux hat ausser zwei kleineren (X. 55, 56) auch ein grösser angelegtes Requiem für 5 Singstimmen (X. 51—53) zurückgelassen, wovon aber nur das *Requiem* (51) mit dem *Kyrie*, das *Dies irae* (52) und *Domine Jesu* (53) componiert vorliegen; die übrigen Theile sind nicht mehr vorhanden, oder wurden nie eigens für dieses Requiem gesetzt, sondern einem andern Requiem entnommen. Nach einer handschriftlichen Bemerkung Simon Molitor's soll dieses Requiem 1697 zur Leichenfeier der Erzherzogin Eleonore, verwitweten Königin von Polen componiert worden sein. Damit stimmen auch die Aufzeichnungen der späteren Aufführungen im Jahre 1720 für die Kaiserin-Witwe Magdalena Theresia, 1729 für den verstorbenen Herzog von Lothringen, 1736 für den Prinzen Eugen von Savoyen, 1740 nach dem Hinscheiden Kaiser Karl VI. und 1741 am Jahrstage seines Todes. Ferner spricht dafür die grosse und breite Anlage und Durchführung mit reicher Instrumentierung. Im *Requiem* ist der Schluss *Dona eis Domine* in kunstreicher fünfstimmiger Imitation weiter entwickelt und ähnlich das *Kyrie* ein ernster fünfstimmiger Chor. Das *Dies irae* ist in zehn Sätze gegliedert, davon ist das *Quantus tremor* in ungewöhnlicher Art von ungebundenen Achtelnoten des Accordes begleitet; das Altsolo des *Tuba mirum* wird von der Posaune eingeleitet und mit dem Eintrittsmotiv fortbegleitet. Nach dem ruhigen homophonen *Inter oves* kommt das tieferregte *Confutatis maledictis*, das *Pie Jesu* schliesst mit dem kunstvoll ausgeführten *Dona eis requiem. Amen.* Dass in dem Offertorium der fugierte Satz *Quam olim Abrahae* würdig sich anreiht, durfte man erwarten.

II. Die Vespern (Abendgebethe) hatten verschiedene Veranlassungen und davon abhängige Bezeichnungen. Sie hiessen von einem Bekenner *de Confessore*, vom Sonntage *de Dominica*, vom Samstage *de Sabbato*, von der heiligen Jungfrau *de Beata Vir-*

gine Maria, und bestanden im Wesen ausser einigen gesprochenen Gebethen aus fünf Psalmen mit einem Alleluja, verschieden nach der Veranlassung[1] und schlossen immer mit dem *Magnificat*. Fux hat nicht nur ganze Vespern zurückgelassen, sondern noch häufiger einzelne Psalmen daraus, bisweilen denselben Text wie *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laudate Dominum*, *Magnificat* sechs und mehrere Male gesetzt. Die Setzweise bei den ganzen Vespern und den einzelnen Psalmen ist beinahe eben so oft a cappella als im concertierenden Stile mit Instrumenten. Im Ganzen ist die Auffassung zwar immer ernst und kirchlich, sie lässt aber mit Ausnahme der Compositionen a cappella von der hohen Stimmung der Messe sich etwas herab, da auch der liturgische Gegenstand sich nicht auf die Höhe des Messopfers erhebt. — A cappella kommen Compositionen mit Cantus firmus und ohne denselben vor, der Chor ist darin alleinherschend und die contrapunktische Kunst, besonders der einfache und doppelte Canon darunter einige, wie Vesper 90, von eben so grosser Bedeutung als Schönheit die Regel.

In dem Psalm *Laetatus sum*[2], welcher ausnahmsweise für acht Stimmen gesetzt ist, die in 2 Chöre getheilt sind, intonieren die Stimmen des ersten Chors nach einander vier Canone, die ihre Auflösungen im Einklange im zweiten Chor finden, wie die hier folgenden Anfangstacte zeigen:

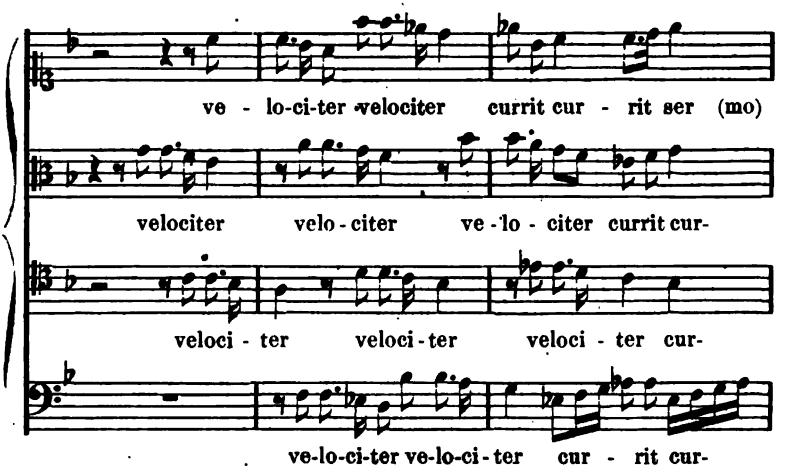
[1] Gewöhnlich waren folgende fünf Psalmen: 1. *Ps. 109 Dixit Dominus*, 2. *Ps. 110 Confitebor tibi*, 3. *Ps. 111 Beatus vir*, 4. *Ps. 112 Laudate pueri*, 5. *Ps. 116 Laudate Dominum;* an Marientagen und aus anderen Veranlassungen kamen noch abwechselnd: *Ps. 121 Laetatus sum*, *Ps. 126 Nisi Dominus*, *Ps. 147 Lauda Jerusalem*, *Ps. 143 Benedictus Dominus*, *Ps. 29 Exaltabo*, *Ps. 127 Beati omnes*, *Ps. 128 Saepe expugnaverunt*, *Ps. 129 De profundis*, *Ps. 130 Domine non est* hinzu. Sämmtliche Texte dieser Psalmen sind in der Beilage IX abgedruckt. [2] Beil. X. 105.



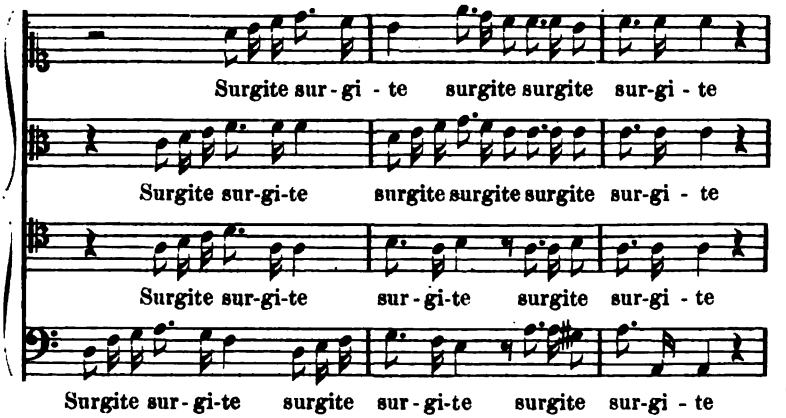
Der Canon ist lange fortgeführt und hat in dieser Art selbst bei Fux keinen ähnlichen.

In den Nummern des concertierenden Stils sind ausser dem häufigen Wechsel der Tonalität, auch Zwischenspiele der Instrumente und Uebernahme der abgebrochenen Textesphrasen durch andere Stimmen gewöhnlich und selbst recitativartige Sätze nicht

selten, wodurch manche dem dramatischen sich nähern. In ähnlicher Richtung sind auch einzelne Wendungen des Textes bezeichnend aufgefasst, wie im Psalm *Laudate*[1] das mahlende *velociter currit*



und im Psalm *Nisi Dominus*[2] der analog gesetzte Zuruf *Surgite, surgite*



Gerade die einzeln componierten Psalmen, welche die Bestimmung hatten, bei besonderen Festen als Einlagen zu dienen, waren eben deshalb auf die Virtuosität der Sänger in Solo und

[1] Beil. X. 113. [2] X. 107.

Duo und im allgemeinen auf ausgezeichnetere Ausführung sichtlich berechnet, wie auch auf dem Umschlage zu dem erwähnten Psalme *Nisi Dominus* bemerkt ist, dass er gewöhnlich am Tage der heil. Cäcilia gegeben wurde, wo man der himmlischen Beschützerin der Kirchenmusik nur das Erlesenste bringen zu dürfen glaubte; ferner wurde der Psalm *Laudate pueri*[1] bei der Krönung in Prag 1723 gegeben, und a. m.

So mannigfaltig und bedeutend, so reich an harmonischer und melodischer Schönheit, ganz abgesehen von den Künsten des Contrapunktes ist auch diese Abtheilung der Vespern und Psalmen, dass man daraus leicht eine Reihe von Mustern der verschiedenartigsten Auffassungen zusammenstellen könnte.

III. Die Litaneien sind abwechselnde Bittgebethe, bei welchen einer vorbethet und die anderen mit der Bittformel *(ora pro nobis, miserere nobis)* antworten. Sie wurden nur bei dem Nachmittagsgottesdienste angewendet. Aus den verschiedenen Arten von Litaneien hat Fux nur die Marienlitaneien bearbeitet. Sie heissen Litaniae Lauretanae und haben ihren Namen von der Marienkapelle von Loretto, weil die dort angebrachten allegorischen Inschriften und Gemählde in den Worten der Litanei ausgedrückt sind. Sie haben bei Fux auch andere Benennungen als: *Litaniae S. Dei genitrix, Mater divinae gratiae, Mater salvatoris, Mater amabilis* u. dgl. Die Litanei beschliesst jedesmal der Hymnus *Sub tuum praesidium.*

Die meisten sind im concertierenden Stile für Stimmen und Instrumente geschrieben, die Litanei (X. 119) hat auch für die Orgel concertierende Passagen, die Litanei 118 ist aber a cappella gesetzt und ungeachtet des ziemlich gedehnten Textes sehr kurz gehalten. Sie scheint es diesem Umstande und ihrer Frische zu danken, dass sie auch nach dem Tode des Componisten von 1743 bis 1775 74 Wiederholungen erfuhr.

Im Vergleiche mit anderen Kirchencompositionen sind die Litaneien minder bedeutend zu nennen, obgleich an sich sie wieder ihre eigenen Verdienste der Behandlung besitzen.

An die Litaneien schliessen sich die Completorien, womit der katholische Priester sein geistliches Tageswerk vollendet.

[1] Beil. X. 88.

Das Completorium besteht aus vier Psalmen[1] und 2 Hymnen, nach deren jedem das *Gloria patri et filio* wiederholt wird. Die meisten Completorien sind a cappella componiert, gewöhnlich vierstimmig, einzelne Sätze auch zwei- oder dreistimmig. Im Completorium X. 126 hat jeder Vers der zwei ersten Psalmen seine abgesonderte Behandlung gefunden. Ungeachtet der im allgemeinen kürzeren Fassung der einzelnen Sätze wusste der Meister den Cantus firmus zu trefflichen Compositionen zu benützen. Einzeln componierte Psalmen daraus, welche wie bei den Vespern zu Einlagsstücken dienten, sind für eine oder zwei Solostimmen (X. 132, 133) und ihrer besonderen Bestimmung gemäss reichlich figuriert gesetzt.

IV. Graduale (Staffelgebeth) ist ein Bestandtheil der Messe, welcher nach dem Kyrie eintritt, nachdem ein Priester an den Stufen des Altars stehend die Epistel gelesen hat. Als Musikstück wird es als ein Einlagestück zur Messe betrachtet, und ist nicht unter den Hauptnummern derselben componiert, da es in gewissen Fällen wegbleibt. Fux hat die grössere Zahl der Gradualien (X. 137—142) für die Adventzeit, eines auch für die Fasten, zwei für das Requiem zurückgelassen. Sie enthalten kurze Bibeltexte und zur Adventzeit zum Schlusse ein Alleluja. Sie sind sämmtlich a cappella, meistens auch mit Cantus firmus componiert und ungeachtet der Beschränktheit des Umfanges ist der Raum mit canonischen Wendungen gründlich ausgenützt. Im Graduale (X. 140) ist die öftere Wiederholung *veni—veni* (ut salvos facias nos) durch alle Stimmen von bester Wirkung.

V. So wie die Gradualien werden auch die Offertorien als besondere Einlagestücke in die Messe componiert, und finden ihre Stelle nach dem Credo und vor dem Sanctus, während vom Priester unter stillem Gebethe die Hostie und der Kelch geopfert werden. Gewöhnlich sind die Musikstücke während dieses Vorganges nicht sehr ausgeführt auf einen Text, welcher dem Feste entspricht. Fux hat für den Advent vier, und für die Fasten ebenfalls vier Offertorien zurückgelassen, welche ebenso viele Perlen genannt werden können. Sie sind a cappella, meistens

[1] *Ps. 4 Cum invocarem — Ps. 30 In te Domine speravi — Ps. 90 Qui habitat — Ps. 133 Ecce nunc benedicite — Hymnus: Te lucis ante terminum — Cant. Simeonis: Nunc dimittis servum*, sämmtlich in Beil. IX abgedruckt.

auch mit einem Cantus firmus gesetzt, und da der Text gewöhnlich nur zwei Verse eines Psalmes enthielt und doch eine bestimmte Zeit ausfüllen musste, so war eine öftere Wiederholung der Textesworte unvermeidlich. Aber gerade in der Auswahl dieser Worte und noch mehr in der contrapunktischen Behandlung zeigte sich der Meister. In dem Offertorium *Ad te Domine* (X. 153) wird das oft wiederholte bedeutende Wort *non confundentur — non* mit einer Innigkeit des Ausdruckes vorgetragen, die an einen gelehrten Contrapunktisten gar nicht denken lässt. In dem Offertorium (X. 154) wird der Eingang *Tollite portas* und in 159 *de Apostolis* die Worte *Estote fortes in bello* wie ein Mahnruf zum Kampfe aufgefasst und doch zugleich die Eignung des Motivs zur Durchführung nicht aus dem Auge gelassen. In diesen Offertorien stecken ihrer Kürze ungeachtet tiefe Studien und fordern den Strebenden zu Studien daran auf. Es ist darum auch nicht zu verwundern, dass Fux selbst einen besonderen Werth auf dieselben legte und zwei daraus im Gradus seinem Schüler als Muster hinstellte und sie mit ihm analysierte. Das eine ist das Offertorium (X. 153) *Ad te Domine*[1], welches er im Gradus (pag. 254) mit folgenden Bemerkungen begleitet: „Sieh, Josef, diesen gebundenen Satz mit beständig verketteten Subjecten (Themen). Betrachte zuerst und erwäge den Sinn des Textes *Ad te Domine levavi animam meam*, und du wirst finden, dass das Subject mit wachsender Stimme und immer aufsteigend nach dem Bilde eines mit Vertrauen Bethenden, der Bedeutung der Worte ganz besonders angeschlossen sei. Bemerke dann die zweite Stimme, welche eintritt, ehe die erste das Subject ganz vollendet hat, und wie durch eine kurze Modulation mit einem Trugschluss der dritten Stimme, dem Tenor, Gelegenheit zum Eintritte gebothen ist. Hierauf fahren der Sopran und Alt anstatt einer Modulation mit Aufnahme eines fremden Scheinsubjectes bei den Worten *animam meam* inzwischen an nicht ungefällig zu spielen. Ferner, damit die Modulation durch unnöthige Wiederholung der Worte nicht zu sehr in die Länge gezogen werde, imitiert nach einer dazwischen gestellten halben Pause der Alt das Subject bei dem Worte *levavi*, welche Imitation nach einer Pause der Sopran ebenfalls

[1] Es ist in der Beilage VII. 3. f. abgedruckt.

aufnimmt. Hierauf modulieren etwas die Stimmen mit dem Quasisubjecte bei den Worten *animam meam* und bilden einen Tonschluss in *D*, worin der Sopran nach vorhergegangener Pause mit der neuen Periode des Textes ein neues Subject einführt; die ausdrückende Kraft dieses Subjectes bei den Worten *Deus meus* scheint der Beachtung nicht unwerth zu sein. Betrachte ausserdem, auf welche Art die Stimmen dieses Subject so enge aufnehmen, dass gleichsam eines dem andern dasselbe aus dem Munde nimmt, bis bei den Worten *in te confido* ein anderes Subject, das sich von der Bedeutung des Textes nicht entfernt, vom Basse fortgeführt wird, welches von den übrigen Stimmen aufgenommen, dann mit dem früheren Subjecte *Deus meus* vermischt bis zum Tonschluss *Bfa* fortgeführt wird. . . . Erwäge ferner das Subject, welches mit der folgenden Periode *non erubescam* unter der obigen Cadenz im Basse eintritt, von den übrigen Stimmen in strenger Aufeinanderfolge wiederholt und fortgeführt wird zur Cadenz *F*, wo neuerdings der Bass mit der Periode *neque irrideant me inimici* ein neues Subject einführt, das dem Sinne der Worte keineswegs widerspricht und dann in langer Durchführung mit enganschliessenden Stimmen fortgesetzt wird". — So spricht sich der denkende Künstler aus über sein klares Wollen und lässt uns zugleich in die Werkstätte seines schaffenden Geistes hinabsteigen, wie das nur selten in so interessanter Weise geschieht. Das Offertorium *Ave Maria* (X. 151) gibt Fux Gelegenheit über die Auffassung einer Composition a cappella in Verbindung mit einem Cantus firmus sich also auszusprechen[1]: „Hier hast du ein Beispiel einer Composition, die mit obligatem Cantus firmus oder Gregorianus gearbeitet ist. Wenn die Subjecte minder sangbar und nicht so bedeutend sind, als in den vorhergehenden Mustern, so musst du das der Beschränkung durch den Cantus firmus zuschreiben, denn in dieser Compositionsgattung steht es nicht frei, was immer für ein Subject zu wählen, sondern nur jene, welche an den Choralgesang sich anschliessen können. Ausserdem sind gewönlich die Subjecte aus dem Gregorianischen Cantus entnommen oder doch nachahmend eingerichtet. Wenn die Worte öfter als genug ist, wiederholt werden,

[1] Gradus. p. 262.

so schreibe das dem Tractus[1] des Choralgesanges und seiner Kürze zu, das aber für das ganze Offertorium ausreichen soll. Obschon einerseits solche Zwangsobliegenheiten nicht wenig dem Schmucke der Composition entziehen, so findet man doch andererseits im Anhören des Cantus firmus etwas Einschmeichelndes und die Andacht Förderndes, das die Zuhörer auf der Stelle zur Sammlung aufruft."

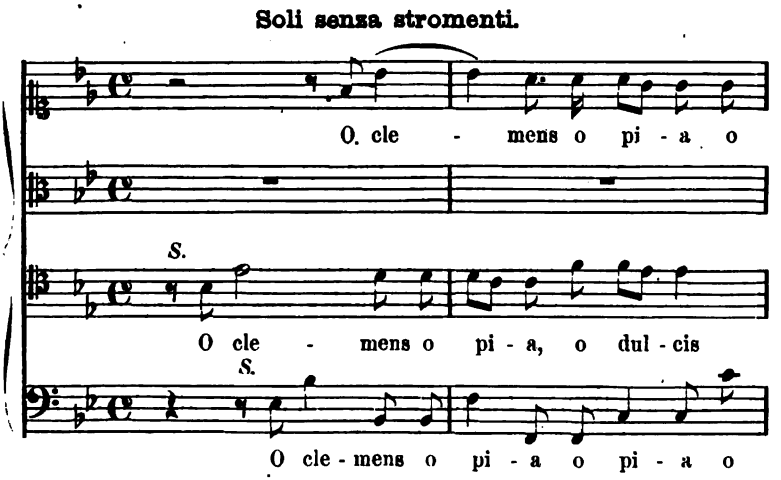
Ausser diesen Compositionen a cappella sind die Offertorien 161 und 162 für eine und zwei Solostimmen reich figuriert und instrumentiert und heiter festlich, wie die Bestimmung des Textes dazu Veranlassung gab.

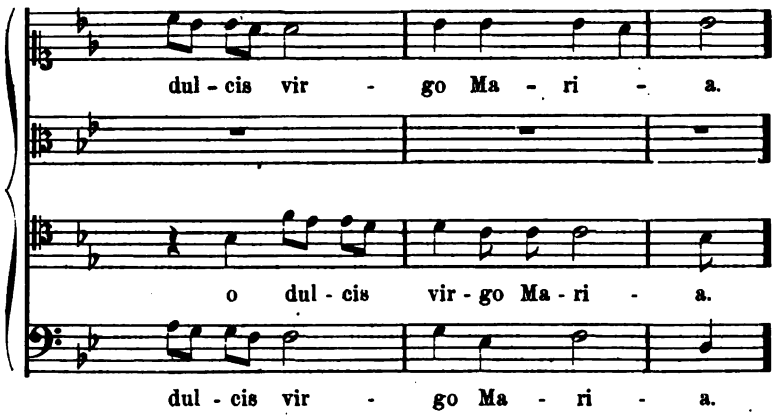
VI. Mottette. So wie der etymologische Ursprung des Wortes ist auch der Character des Musikstückes dieses Namens verschiedenartig aufgefasst worden. Darin stimmen wohl die meisten überein, dass das Mottett ein zur Figuralform gehöriger Kirchengesang, aber mit freierer Bewegung sei, und sich dadurch dem Madrigale nähere, aber durch den stäts biblischen Text und durch Vorwalten des künstlichen Contrapunktes, der Imitation, des Canons und der Fuge davon entferne. In dem letzten Sinne hat Fux ein einziges Mottett a cappella componiert hinterlassen über die zwei ersten Verse des Psalmes 42 *Ut cervus ad fontes*[2], das ganz in der Strenge seiner schönen Adventoffertorien gehalten ist und sich von diesen nur dadurch unterscheidet, dass es die Aufschrift Mottetto führt. Alle übrigen Compositionen dieses Namens gehören bei Fux dem concertierenden Stile an, sind für eine oder zwei Solostimmen oder a tre, seltener a quattro gesetzt und gewöhnlich reich instrumentiert. Die Solostimme, wenn sie nicht durch das ganze Stück allein den Instrumenten gegenübersteht, intoniert gewöhnlich eine Phrase, die der Chor wiederholt, oder es nehmen die Stimmen in verschiedenen Combinationen die Texte auf und führen sie zuletzt gemeinschaftlich zu Ende. Ihre Bestimmung konnte nach den Textesworten, welche gewöhnlich kirchliche Hymnen sind, an den Festen verschiedener Heiligen, die besonders genannt sind, vorzüglich aber an Marientagen als Einlagstücke der Messe oder zu

[1] Tractus ist eine Melodie, welche in der Fastenzeit an der Stelle des auf das Graduale folgenden Alleluja gesungen wird. [2] Beil. X. 184.

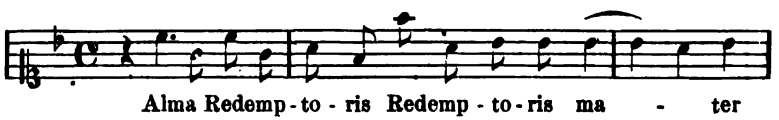
andern liturgischen Zwecken sein. Durch die freiere Behandlung der concertierenden Mottette ist auch hier den Sängern Gelegenheit gegeben, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, während die Auffassung des Textes durch viele feine Züge das genaue Verständniss desselben von Seite des Componisten verräth.

VII. Hymnen. Unter dieser Collectivbezeichnung wurden die zahlreichen Kirchencompositionen eingereiht, welche nicht unter eine der früheren Rubriken der Gradualien, Offertorien u. s. w. gebracht werden konnten, obschon es wahrscheinlich ist, dass mehrere der Hymnen zu solchen Zwecken verwendet wurden. Die Texte dazu sind theils Psalmen, theils wirkliche Hymnen zur Ehre von Heiligen, oder mit Rücksicht anderer kirchlicher Zeiten, als des Advents, der Ostern u. dgl. oder zu Dankfesten für bedeutende glückliche Ereignisse, als Siege, Friedensschlüsse, zuweilen aber auch zu kleineren Liturgien, wie *Asperges*, *Libera* bestimmt. Den bei weitem grösseren Theil machen die Hymnen an die Mutter des Heilandes aus, wie denn Fux auch bei den früheren Abtheilungen für den Mariencultus viel und mit Vorliebe componiert hat. Unter den Hymnen sind einige Texte oft wiederholt von ihm gesetzt, so *Alma Redemptoris mater* 18 Male, *Salve Regina* 10, *Ave Regina* 22 Male. Mit welcher Innigkeit Fux an diese Texte gieng, möge die Auffassung der Worte: *„O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria“* aus dem *Salve Regina* 259 (der Beil. X) dienen.





Die Mehrzahl dieser Hymnen ist a cappella ohne oder mit Ripieninstrumenten vierstimmig, häufig auch dreistimmig gesetzt, da Fux seine Vorliebe für den dreistimmigen Satz auch hier an den Tag legte. Die Hymnen für Solostimmen oder für zwei Stimmen, hie und da auch andere sind im concertierenden Stile geschrieben zum besondereu Frommen virtuoser Kehlen. Dass sich Fux im concertierenden Stile freier bewegte, hat er im Gradus selbst für erlaubt erklärt, doch schwebt auch über diese freiere Bewegung das stäts wache Bewusstsein des Gesetzes, das nur seltene Ausnahmen gestattet. Im Hymnus (249) *Nunquam ira* nähert sich die Behandlung dem dramatischen, jedoch ohne dem kirchlichen Ernste Eintrag zu thun; in der Hymne (192) *Alma Redemptoris* erlaubt sich Fux im Eingange wiederholte Sprünge,



wie man sie in solcher Folge bei ihm in der Kirchenmusik nicht gewohnt ist, doch auch da lenkt er bald ein, als wollte er zeigen, dass man bisweilen auch ungewohntes wagen dürfe. Der mehrmals vorkommende Quintensprung beim Eintritte des *Alma* (X. 185, 186, 187, 190, 191, 200, 202) hat wahrscheinlich seine Veranlassung in irgend einem Cantus firmus, von dem er sich in mehreren Hymnen nicht geringe Fesseln anlegen lässt, welche aber dem

Hörer niemals beschwerlich werden, da er sie mit erhöhter contrapunktischer Kunst zu umhüllen weiss.

Als Compositionen für Feste ersten Ranges treten aus den Hymnen zwei *Te Deum* (X. 270 und 271) hervor durch die Grösse und Feierlichkeit der Auffassung so wie die überaus zahlreiche Verwendung von Instrumenten. Es ist auch aus den Vormerken der gleichzeitigen Stimmenabschriften zu entnehmen, dass sie 1723 bei der Krönung in Prag, 1725 wegen des abgeschlossenen Friedens mit Spanien, 1716 bei der Geburt des sehnlich erwarteten Thronerben Erzherzog Leopold, 1736 zur Vermählung der Erzherzogin Maria Theresia mit dem Herzoge Franz Stephan von Lothringen zur Aufführung kamen. — Aus dem Verzeichnisse X ist auch ersichtlich, wie einige andere dieser Hymnen zu ihrer Zeit die zahlreichsten Wiederholungen erfuhren, woraus hervorzugehen scheint, dass Fux selbst zu einer Zeit, wo man den verführerischen Tönen der lockeren Opernmusik begierig lauschte, doch dasselbe Publicum für den Ernst seiner Kirchenmusik empfänglich zu erhalten wusste.

IX.

Chronik (1719—1721) — Abfertigung für die eventuelle Witwe — Seine Oper Costanza e Fortezza in Prag (1723) — Caldara's Oper Euristeo (1724).

Im Jahre 1719 componierte Fux zwei Textbücher seines Pietro Pariati: die Oper *Elisa*[1] zum Geburtsfeste der regierenden Kaiserin Elisabeth (sie erschien zehn Jahre später gedruckt), und das Oratorium *Gesù Cristo negato da Pietro*[2]. — Desselben Jahres erhielt Fux das Hofquartier „zum goldenen Bären[3]“ auf dem alten Fleischmarkt, wo er 22 Jahre wohnte und auch seine Tage beschloss.

1720. Ausser dem Oratorium *La Cena del Signor*, Text von P. Pariati[4] componierte Fux gemeinsam mit Caldara die Operette *Psiche*[5], Text von Apostolo Zeno, der einzige Fall, in welchem Fux mit anderen in Gesellschaft componierte. Die Veranlassung dazu war sehr wahrscheinlich seine oft wiederkehrende Kränklichkeit. Zur Leichenfeier der am 19. Jänner verstorbenen Kaiserin-Witwe (nach Kaiser Leopold I.) Eleonora Margaretha Theresia wurde das grosse Requiem von Fux gegeben. — Der neu eingetretene Hofcomponist Gius. Porsile beginnt seine Thätigkeit.

1721. Die Vorsorge, seine eventuelle Witwe nicht nach seinem Ableben den Wechselfällen einer Gnadenpension auszusetzen, bestimmte Fux, bei seinen andauernden chronischen Leiden den ihm so gnädig gestimmten Kaiser um sofortige Gewährung einer Abfertigungssumme statt einer Pension zu bitten. In seinem Gesuche vom 6. März 1721[6] führt er an, dass er während seiner langen Dienstzeit in den „fürgewesten schweren Zeiten, und bei seinen vielfältigen dispendiosen Krankheiten“, keine

[1] Beil. VIII. 551. [2] Eb. 556. [3] Haus Nr. 6 (neu), 697 (alt). Beil. II. 20. [4] Beil. VIII. 567. [5] Beil. VIII. 563. [6] Beil. II. 10.

Mittel für den benöthigten Unterhalt der Seinigen nach seinem Ableben habe bei Seite legen können, zumal er ausser der Besoldung irgend eine Adjuta, wie viele andere, niemals genossen habe, bei seinen erschöpften Kräften aber dem Allerhöchsten gefallen könne, seine Tage in kurzem zu endigen und da seine Frau Anspruch auf irgend eine Pension habe, so bittet er statt derselben um ein Capital, dessen Interessen einer jährlichen Pension seiner Witwe gleichkämen, damit er noch bei seinen Lebzeiten den Trost habe, sein armes Weib, „so ihm jederzeit mit sonderbarer Liebe und Treue alle Hilfe erzeigt habe", versorgt zu wissen.

Der Obersthofmeister führt in dem Gutachten[1] über dieses Gesuch zwei ähnliche Fälle der letzten zwei Vorgänger im Kapellmeisteramte Antonio Draghi und Marc Antonio Ziani an, deren Angehörigen bei deren Lebzeiten Pensionen in der Höhe von 800 fl. zugesichert wurden. „Gleichwie dieser Supplicant (Fux) es jenen beiden in der Capacität und Fleiss wo nicht bevor wenigstens gleich gethan hat", so dürfe die Witwe desselben ebenfalls eine Pension von jährlich 800 fl. erwarten und diese leicht zehn, wo nicht mehrere Jahre geniessen dürfen, daher hat der Obersthofmeister kein Bedenken getragen, „Ew. kais. Majestät für den Supplicanten, als seiner langjährigen und fleissigen Dienste halber besonders meritierten Hofkapellmeister, einzurathen, dass ihm ein für allemal ein Capital von 8000 fl., jedoch erst in den vier nächstfolgenden Jahren ratenweise zu bezahlen, eben so viel, als die Pension von 800 fl. in 10 Jahren austrägt". Unter diesen Antrag schrieb Kaiser Karl VI.: „Placet".

In diesem Sinne wurde auch das Decret für Fux[2] ausgefertigt.

Wenn diese Abfertigungssumme von 8000 fl. für die eventuelle Witwe des Kapellmeisters beträchtlich erscheint — und sie ist es auch wirklich, besonders bei dem Geldwerthe jener Zeit — so steht doch das ganz analoge Begehren des Vice-Kapellmeisters Antonio Caldara von 12.000 fl. beschwichtigend entgegen, da auch diese Summe ihm bewilligt wurde — ohne Fux zu einer gleichstellenden Forderung zu veranlassen.

[1] Beil. II. 11. 12. [2] Beil. II. 11.

1722. Ausser der brillanten Oper *Le Nozze di Aurora* [1], Text von P. Pariati, zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Amalia mit dem Kurprinzen Albert von Baiern componierte Fux nachträglich die 1720 von Caldara componierten Nummern zur Operette *Psiche* [2] neu und brachte sie als seine alleinige Composition am Geburtstage des Kaisers zur Aufführung.

1723. Das Wiener Diarium vom 23. März berichtet die Wiederholung des Oratorium *Cristo nell orto* [3] vom Jahre 1718. — Ein grosser Triumph erwartete den kranken Mann in Prag.

Im August und September des Jahres 1723 bereiteten sich zur Krönung des Kaisers und der Kaiserin mit der königlichen Krone von Böhmen in Prag Festlichkeiten vor, wie sie selbst in jener prachtliebenden Zeit ungewöhnlich waren. Ausser den glänzenden Gefolgen der zahlreichen Würdenträger des Kaisers hatten Theilnahme und Neugier eine grosse Menge inländischer und ausländischer Personen aus den höchsten Ständen herbeigezogen, welche zugleich den Festen zu würdiger Folie dienten. Dass dabei die Musik einen wesentlichen Antheil zu nehmen bestimmt war, liess sich erwarten, da von allen Seiten die ausgezeichnetsten Künstler aus ganz Europa, wie der berühmte Violinvirtuose Giuseppe Tartini [4], entweder ausdrücklich dazu aufgefordert wurden, oder aus freiem Antriebe sich dabei einfanden. Fux war beauftragt worden, die Festoper zu schreiben, welche am Geburtsfeste der Kaiserin (31. August) gegeben werden sollte. P. Pariati hatte als Verfasser des Textes das Motto des Kaisers *Costanza e fortezza* zum Titel der Oper gewählt und seine Aufgabe in den Vorgängen des Kampfes des Porsenna gegen Rom mit den Episoden des Mutius Scävola, des Horatius Cocles und der Clölia mit vielem Geschicke gelöst. Zur Darstellung wurde in dem grossen Hofraume des königlichen Schlosses auf dem Hradschin ein prachtvolles Amphitheater erbaut, das 4000 Zuschauer zu fassen vermochte. Das noch erhaltene Textbuch gibt in sechs Kupferstichen des grössten Formates die Zeichnungen der vorzüglichsten Decorationen und Maschinerien, worunter die Heereslager der Römer und Etrusker, dann eine grosse Wasser-

[1] Beil. VIII. 584. [2] Eb. 582. [3] Eb. 547. [4] Geb. 1692, gest. 1770. Kam 1723 mit seinem Freunde dem Violoncellisten D. Ant. Vandini nach Prag und blieb dort mit ihm drei Jahre bei Graf Kinsky.

masse, welche sich aus dem Tiber erhebt und dann die Burg des Flussgottes sehen lässt, besonders hervortreten. Von dem Reichthum der Beleuchtung, der Kostbarkeit der Kleider, der auserlesenen Musik, den zierlichst ausgeführten Tänzen, erzählt das Wiener Diarium[1], dass sie wohl bewundert aber nicht beschrieben werden können. Die Vorstellung währte von 8 Uhr Abends bis 1 Uhr nach Mitternacht. Ueber den Eindruck, welchen die Musik des Fux auf die Zuhörer ausübte, haben wir zu gutem Glücke die Aufzeichnungen eines kunsterfahrenen Theilnehmers, des preussischen Kammermusicus und Hofcomponisten Johann Joachim Quantz[2], der sich in seiner Lebensgeschichte[3] darüber also vernehmen lässt:

„Im Jahre 1723 that Quantz mit (S. Leop.) Weiss, dem Lautenisten[4] und dem (nachmaligen) Kapellmeister Graun[5] eine Reise nach Prag. Um diese Zeit hatte Kaiser Karl VI. die meisten berühmten Virtuosen aus Europa nach Prag verschreiben lassen. Die Geschichte hat keine glänzendere Begebenheit für die Musik aufzuweisen als diese Feierlichkeit, noch ein ähnliches Beispiel, da so viele grosse Meister irgend einer Kunst auf einmal an einem Orte versammelt gewesen.

Bei dieser Gelegenheit ward eine Oper in freier Luft aufgeführt, wo hundert Personen sangen und bei zweihundert spielten. Die Oper hiess *La Costanza e la Fortezza*, componiert von Fux, dem alten berühmten kaiserlichen Oberkapellmeister. Die Composition war mehr kirchenmässig als theatralisch, aber sehr prächtig. Das Concertieren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich grösstentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papier steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Grossen bei so zahlreicher Besetzung und in freier Luft eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung als ein galanterer, mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde. Die Chöre dienten nach französischer Art zu Balleten. Der Kapell-

[1] Vom 4. Sept. 1723. [2] Geb. 30. Jänner 1697, gest. 12. Juli 1773, bekannt durch seine Anweisung die Flöte zu spielen. [3] Marpurg, hist.-krit. Beitr. I. 216 f. — Burney, Tagebuch (1773). I. 117 ff. [4] Geb. 1684, gest. 1750, sächsischer Kammermusicus, ein ausgezeichneter Lautenspieler. [5] Karl Heinr. Graun, geb. 1701, gest. 1759, preussischer Kapellmeister.

meister Caldara gab den Tact, Fux selbst hatte das Podagra: der Kaiser hatte ihn also von Wien in einer Sänfte hertragen lassen, und er hörte diese so ungewöhnliche prächtige Aufführung seiner Musik nicht weit vom Kaiser sitzend an[1]. Unter den Haupt- oder concertierenden Stimmen war keine einzige mittelmässig, sie waren alle gut. Die Sängerinen waren die beiden Schwestern Ambreville, Italienerinen, deren eine nachher mit dem Violoncellisten Perroni, die andere mit dem Sänger Borrosini sich vermählte. Die Sänger waren der berühmte Gaetano Orsini, Domenico (Genovesi), Carestini, Pietro Casati, ein grosser Acteur, (Franc.) Borrosini, ein lebhafter Tenorist und auch geschulter Acteur und (Christ.) Praun, ein Deutscher, und angenehmer Baritonist, welcher besonders das Adagio so rührend ausführte, als man irgend von einem braven Contraltisten hätte erwarten können.

Gaetano Orsini, einer der grössten Sänger, die jemals gewesen, hatte eine schöne, egale und rührende Contraltstimme von einem nicht geringen Umfange, eine reine Intonation, schönen Trillo und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro accentuierte er die Passagen, besonders die Triolen mit der Brust sehr schön und im Adagio wusste er auf eine meisterhafte Art das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, dass er sich dadurch der Herzen der Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte.

Domenico (Genovesi) hatte eine der schönsten Sopranstimmen, die ich jemals gehört habe. Sie war voll, durchdringend und rein intonierend. Im übrigen aber sang und agierte er eben nicht mit sonderlicher Lebhaftigkeit.

Giovanni Carestini hatte früher eine starke und volle Sopranstimme, welche sich später in eine der schönsten, stärksten und tiefsten Contralte verwandelte. Er hatte eine grosse Fertigkeit in den Passagen, die er der guten Schule des Bernachi gemäss mit der Brust stiess. Er unternahm in willkürlichen Veränderungen sehr vieles, meistentheils mit gutem Erfolge. Seine Action war sehr gut und so wie sein Singen feurig.

[1] In den Cameralzahlamts-Rechnungen von 1723 wird bemerkt, dass das I. Quartal des Gehaltes von Fux für 1723 in dem Prager Reiseparticulare vorkomme. Damit ist auch die Anwesenheit desselben in Prag amtlich nachgewiesen.

Alle diese Sänger stunden in wirklichen kaiserlichen Diensten. Von dem wienerischen Orchester waren aber nur etliche zwanzig Personen gebracht worden. Die übrigen Instrumentisten wurden in Prag zusammengesucht und bestunden aus Studenten, aus den Mitgliedern einiger gräflichen Kapellen und aus fremden Musicis. Der Anführer des Orchesters war der kaiserliche Concertmeister (Giov. Ant.) Piani. Der berühmte Francesco Conti, ein erfindungsreicher und feuriger, obzwar manchmal etwas bizarrer Componist für die Kirche sowohl als für das ernsthafte und komische Theater, dabei einer der grössten Teorbisten, die jemals gewesen sind, spielte die erste Teorbe. Die Chöre waren mit Schülern und Kirchensängern aus der Stadt besetzt. Weil nun wegen Menge der anwesenden Menschen vielen, auch sogar Personen von vornehmem Stande der Eintritt in die Oper versperrt war, so liessen meine beiden Gefährten und ich uns auch mit zum Orchester werben. Weiss spielte die Teorbe, Graun das Violoncell und ich Oboe als Ripienisten. Wir hatten dadurch zugleich Gelegenheit die Oper wegen der vielen nöthigen Proben desto öfter zu hören."

Auch in später Zeit sprach Quantz mehr als einmal mit grosser Achtung von der Wirkung, welche diese Oper von Fux, die er in seiner Jugend gehört hatte, in ihm zurückliess [1].

Ausser der Festoper wurde in Prag das grosse Tedeum [2] am Krönungstage (5. Sept.), wahrscheinlich noch mehrere Kirchen compositionen von Fux gemacht. — Johann Dismas Zelenka, der Schüler des Fux, sang im Chor der Oper *Costanza* und componierte dort die Musik zu dem *Melodrama de Sancto Wenceslao* [3].

So wie es bereits unter den früheren Kaisern Leopold I. und Josef I. die Regel war, dass jährlich im Fasching von Cavalieren und Damen scenische Darstellungen, gewöhnlich Comödien oder Burlesken mit und ohne Tänze, bei Hofe aufgeführt wurden, setzte sich diese Uebung auch unter dem gutmusicalischen Kaiser Karl VI. fort, ja sie steigerte sich im Jahre 1724 bis zu einer Oper, deren Gesangs- und Instrumentalparte so wie die Tänze ausschliesslich von Herren und Damen des höchsten Adels mit dem

[1] Fr. Nicolai, Reise. 1781. IV. 524. [2] Beil. X. 270. [3] Fürstenau, Gesch. Dresdn. Mus. II. 71—83.

Kaiser als Dirigenten an der Spitze ausgeführt wurden. Das Wiener Diarium vom 17. Mai 1724 referiert darüber ungewöhnlich ausführlich in folgender für die Zeit characteristischen Weise: „Gegen Abend wurde bei Hof auf einem eigens dazu verfertigten theatro in Beisein der Allerhöchsten kaiserlichen Monarchen dann der durchlauchtigsten Leopoldinischen Erzherzoginen, des Erbprinzen aus Lothringen Durchl., wie auch des hiesigen und fremden höchsten Adels eine noch niemals dahier und fast durch ganz Europa gesehene lob- und sehenswürdigste Opera, wobei auch die Durchl. Carolinischen Erzherzoginen und Infantinen, als Maria Theresia[1] und Maria Anna die Tänze aufgeführet und die Actores, Tänzer und Tänzerinen und der völlige Chorus musicus aus lauter Adelichsten Personen bestanden mit grösster Magnificenz und Ruhm zum ersten Male vorgestellet. Obgedachte herrlichste Opera, so *Eurystheus* (*Euristeo*)[2] benamset ist, war auf allergnädigsten Befehl Ihrer kaiserlichen und königlichen katholischen Majestät von Herrn Apostolo Zeno[3], kaiserlichen Poeten und Historico verfasset und von Herrn Antonio Caldara, kais. Vice-Kapellmeister in Musik gebracht worden.

Die vorstellenden Personen sind:

Ismene, Prinzessin von Argo — Margaritha Orsini Gräfin von Plakai. — *Erginda*, Tochter des Thersander — Judith Gräfin von Stahrenberg. — *Aglatida*, Tochter des Königs Cisseus — Josefa Gräfin von Berg. — *Ormond*, der Feldoberste des Königs Cisseus — Karl Josef Marchese Gallerati. — *Cisseus*, König von Macedonien — Ludwig Prinz Pio von Savoyen. — *Clearcus*, Fürst von Aetolien — Ferdinand Graf von Harrach. — *Glaucio*, Fürst von Illyrien — Pietro Marchese Stella.

Die Instrumentalmusik versahen:

Herr Adam Graf von Questenberg . . Tiorbe
„ Ludwig Graf von Saleburg . . . Travers
„ Ferd. Graf von Lamberg . . . . . Violin
„ Christ. Fürst Lobkowitz . . . . . Violin
„ Friedr. Graf Cavriani . . . . . Fagott

[1] Die nachmalige Kaiserin, damals 7 Jahre alt.
[2] Beil. VIII. 604. [3] Poesie drammatiche. Vol. VI.

Herr Karl Rob. Graf Truchsess v. Zeil Hautbois
„ Christ. Graf von Proskau . . . . Violin
„ Ferd. Graf Pergen . . . . . das zweite Cymbal
„ Karl Graf Apermont . . . . . Violin
„ Joh. Bapt. Graf von Pergen . . . Violoncell
„ Jos. Graf Stubenberg . . . . . Violin
„ Karl Graf von Rotal . . . . . Violin
„ Christ. Graf Pertusati. . . . . Violin
„ Kasimir Graf v. Werdenberg . . Violin
„ Siegfr. Graf v. Lengheim . . . . . Hautbois
„ Oct. Graf Piccolomini . . . . . Violin
„ Ad. Phil. Graf Logi (Losy) . . . . . Contrabass
„ Sigm. Graf Herberstein . . . . . Violoncell
„ Const. Bar. Figher. . . . . Fagott
„ Joh. Karl Graf von Hardeck . . . Violoncell
„ Franz Graf Pachta . . . . . Violin
„ Mich. Bar. Lazari . . . . . Violin."

Am 20. Mai desselben Jahres wurde dieselbe Oper zum dritten und letzten Male gegeben. Nach vollendeter Vorstellung wurden unter den Damen und Cavalieren der Opera „einige Prämia, so in Geschmuck und anderen kostbaren Galanteriesachen bestanden, nach gehobenen Loszetteln ausgetheilet[1]".

Ein Berichterstatter in einer englischen Zeitung von J. 1724[2] meldet über die Darstellung der Oper *Euristeo:* Der Kaiser ist höchst zufrieden mit der Ausführung der Oper, die nun schon 2mal dieseWoche gegeben ward und heute zum dritten Male darankommt. — Der Componist, anfangs besorgt um die Ausführung seiner Oper, war entzückt, als er hörte, dass es so vortrefflich gieng, denn die erlauchten Personen sangen und spielten über alle Erwartung gut. — Zwischen den Acten führten folgende erlauchte Personen Tänze auf: Nach dem ersten Acte: Rosa Gräfin Thurn — Gräfin Christiana von Salm — Gräfin Josefa Henklin — Gräfin Antonia von Zinssendorf — Graf Karl Salm — Graf Anton Strasoldo — Graf Josef Zobur — Bar. Christ. von Westenrad (?Questenberg?). Nach dem

[1] Wiener Diar. 20. Mai 1724.

[2] Allg. mus. Zeitg. 13. Jänner 1869. p. 12.

zweiten Act: Erzherzogin Maria Theresia mit 4 Damen und 4 Herren. Nach dem dritten Act die Erzherzoginen Maria Theresia und Maria Anna mit 4 Damen und 5 Cavalieren.

Nicht minder befriedigt spricht sich ein anderer Augen- und Ohrenzeuge, der Poet Apostolo Zeno über die Ausführung seiner Oper in einem Briefe in seine Heimat aus[1]: „Ich kann euch nicht entsprechend den Beifall schildern, den mein Drama erhielt, das zur allgemeinen Bewunderung von jenen Damen und Cavalieren dargestellt, gespielt und getanzt wurde, welche immer an der Spitze des Orchesters am Clavier den Allerhöchsten Herrn gehabt haben, der mit der grössten und feinsten Meisterschaft wie ein Professor spielt. Nach einem beiläufigen Ueberschlag mag dieses prachtvolle Schauspiel dem kaiserlichen Säckel an 100.000 fl. gekostet haben. Die drei singenden Damen insbesondere leisteten wunderbares und wären sie Musiker von Profession und müssten sie mit Singen ihren Unterhalt verdienen, so würden sie auch in Italien unter den ersten eine erste Erscheinung sein".

Die Musik Caldara's, über welche der Poet mit Stillschweigen weggeht, ist offenbar den darstellenden Kräften angemessen mit leicht zu überwindenden Schwierigkeiten, wie man es Dilettanten zumuthen darf, dabei angenehm und doch dankbar vom Componisten bedacht. Alles in allem vermochte jene Zeit in den höchsten Kreisen musicalische Kräfte aufzubringen, um welche die Gegenwart nicht wenig verlegen sein dürfte.

[1] Ap. Zeno Lett. III. 446 f.

X.

Der Gradus ad Parnassum (1725).

Das Werk, durch welches Fux den Ruhm seines Namens in der musicalischen Welt über den Wandel der Zeit hinweg verbreiten sollte, wurde im Wiener Diarium vom 25. Juli 1725 in folgender einfachen Weise angezeigt: „N. B. Bei mir Johann Peter v. Gehlen, der Röm. Kais. und Königl. Catholischen Majestät Hof-Buchdruckern gegen dem Hof-Ballhaus über ist nunmehro zubekommen und verlegt ein neues musicalisches Opus intitulieret: *Gradus ad Parnassum,* sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem . . . . . elaborata a *Joanne Josepho Fux* . . . . . Kostet ungebundener 3 fl.“

Die Ausstattung desselben war würdig seines kaiserlichen Gönners, der die Kosten dazu bestritt: ein ansehnliches Format in Folio, der Druck dem Auge bequem, die Notenbeispiele mit beweglichen Typen zahlreich und deutlich. Ohne alle Reclame musste es seinen Weg durch seinen Gehalt und seine Brauchbarkeit machen: und es hat ihn gemacht.

Was für ein Ziel Fux bei der Herausgabe des Gradus im Auge hatte und durch welche Mittel er dieses Ziel zu erreichen hoffte, darüber spricht er sich in dem Werke selbst ganz deutlich aus. Schon der Titel bezeichnet das Wesen des Buches dahin, es sollte eine „Anleitung sein zur regelmässigen musicalischen Composition nach einer neuen und zuverlässigen Methode, dergleichen früher niemals in solcher folgerichtigen Anordnung veröffentlicht wurde.“ Er legt daher schon damit den besonderen Nachdruck auf die Neuheit und Zuverlässigkeit der von ihm zuerst erfundenen Methode und die consequente Gliederung seiner Theorie, welche er bis dahin in keinem Werke über die Satzkunst seiner Vorgänger finden konnte.

In grösserer Ausführlichkeit verbreitet er sich darüber in dem Vorberichte an den Leser, wo er sagt: Es werden sich viel-

leicht einige verwundern, da doch Schriften so vieler ausgezeichneten Männer vorliegen, welche über Musik eben so gelehrt als weitläufig gehandelt haben, wie denn ich dazukomme, mich an eine derlei Abhandlung gemacht zu haben, und überdiess zu einer Zeit, wo die Musik ein Gegenstand der Willkür geworden, die Componisten an keine Vorschriften, an keine Lehre sich gebunden glauben, den Namen von Gesetz und Schule wie den Tod verabscheuen? solchen Fragenden will ich meine Ansicht darlegen.

Allerdings gab es sehr viele durch Gelehrsamkeit und Ansehn berühmte Männer, welche über theoretische (speculativa) Musik sehr gehaltreiche Schriften zurückgelassen haben, über practische Musik sind der Schriften wenige und ausserdem sind diese nicht durchaus deutlich. Diese Schriftsteller begnügen sich gewöhnlich mit der Aufstellung einiger Muster und sind gar nicht bekümmert, eine leichtfassliche Methode zu erfinden, bei welcher die Anfänger Schritt für Schritt, wie auf einer Treppe emporsteigen, und zur Aneignung dieser Kunst gelangen könnten .... Schon seit mehreren Jahren überlegte ich bei mir und liess es weder an Fleiss noch an Nachdenken fehlen, eine leichtfassliche Methode zu ersinnen, ähnlich derjenigen, durch welche das zarte Alter zuerst die Buchstaben kennen lernt, dann sillabieren, hierauf mehrere Silben verbinden, zuletzt lesen und schreiben gelehrt wird. Denn da ich mich einer solchen Methode beim Unterrichte bedient habe und gewahr geworden bin, dass die Schüler in kurzer Zeit überraschende Fortschritte gemacht haben, meinte ich, dass ich eine nicht zu verachtende Förderung dieser Erkenntniss dadurch zuführen werde, wenn ich sie zum Frommen der lernbegierigen Schüler veröffentlichte und das, was ich durch eine dreissigjährige Praxis mir eigengemacht, auch dem ganzen Reiche der Musik getreulich mittheile.“

Ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Werkes wird darthun, auf welche Art er sein Wort gelöst hat. Fux hat in diesem Werke, das seiner Anlage nach nicht auf Deutschland allein beschränkt sein sollte, der lateinischen Sprache sich bedient, damals die Sprache der Diplomaten und Gelehrten, ausserdem zu jener Zeit in allen gebildeten Kreisen verständlich. Das Latein des Gradus ist, ungeachtet der vielen gebrauchten Neologismen in den Kunstausdrücken, gewählt zu nennen, dabei jedoch nicht

geschraubt oder gesucht. Im practischen Theile bedient sich Fux der Gesprächsform: ein erfahrner wohlwollender Meister, den Fux nach seinem Ideale Pierluigi Palestrina Aloysius nennt, begleitet einen eifrigen begabten Schüler (nach seinem eigenen Namen Josephus genannt) belehrend, berichtigend, aufmunternd durch das ganze Gebieth der Compositionslehre. Liegt auch diese Art des Vortrages unserem Zeitgeiste ferner, so lässt sich doch nicht läugnen, dass die socratisierende Behandlung eines solchen Stoffes, welche das so natürliche Verhältniss eines dankbaren, wissbegierigen Schülers zu einem verehrten, weitüberlegenen Lehrer auf eine einfache, ungesuchte Weise bis ans Ende fortführt, durchaus dem Ernste des Gegenstandes nicht abträglich wirkt, vielmehr das Interesse der Theilnahme an diesem Verhältnisse selbst zu erwecken geeignet ist.

Den ganzen Lehrstoff theilt Fux bekanntlich in zwei Theile, die theoretische (Musica speculativa) und in die practische Musik (M. practica). Im ersten Theile werden die Zahlenverhältnisse der Intervalle nach dem griechischen Systeme, ihre geringe Brauchbarkeit wegen Mangels an geeigneten Intervallen so wie die kaum zu überwältigende Schwierigkeit in der Anwendung besonders bei Tasten-Instrumenten besprochen und mit dem Siege der gleichschwebenden Temperatur der in zwölf Intervallen abgestuften Octave über das überwundene Komma geschlossen, welchen Sieg er freudig als das Werk der Erlösung aus dem Kerker des früheren Zwanges begrüsst und als Uebergang zur freien Bewegung auf dem unermesslichen Felde der Modulation preist. Der Anhang dazu gibt noch die kurze Darstellung des (damals) modernen diatonischen, und des modernen chromatischen Genus, so wie des aus der Vermischung von beiden entstandenen Genus mixtum, gegen welches er sich nicht sträubt und nur vor Misbrauch warnt, endlich die Hauptbegriffe der Consonanzen und Dissonanzen und die vier Fundamentalgesetze ihres Gebrauchs. Den letzten Abschnitt ausgenommen, dessen Werth ein bleibender ist, wurden die demselben vorhergehenden Betrachtungen von der Zeit überholt und haben nur noch historischen Werth.

Der bei weitem überwiegendere Theil der Compositionslehre wird im zweiten Buche, der practischen Musik (Musica prac-

tica) abgehandelt. Die hier entwickelte methodische Kunst des Meisters beruht nicht blos in dem Fortschreiten von den einfachsten Formen zu den verwickelteren, sondern auch in der Durchführung desselben Grundsatzes unter verschiedenen Modalitäten, in der Kürze und Zweckmässigkeit der aufgestellten Muster, die keine Ermüdung aufkommen lassen, in dem Besprechen und Lösen der Schwierigkeiten, die nicht alle auf einmal, sondern nach und nach bei Gelegenheit der neuen Voraussetzungen auftreten und in der belebenden Form des Gespräches vieles von der Trockenheit kategorischer Regeln verlieren.

Fux beginnt mit dem zweistimmigen Satze, indem über einen kurzen Cantus firmus abwechselnd in der Unter- und in der Oberstimme, bei beständigem Festhalten an dem diatonischen Geschlechte der Schüler den Contrapunkt zu machen hat, und zwar zuerst Note gegen Note gleicher Zeitmessung, wobei alle Tonarten (modi)durchgegangen werden. Dasselbe geschieht hierauf mit 2 oder 3 Noten des Contrapunkts gegen eine des Cantus firmus — in gleicher Weise mit 4 Noten gegen eine; dann folgt als vierte Art des Contrapunkts die Ligatur (Syncope), endlich schliesst die Lehre des zweistimmigen Satzes mit dem blühenden Contrapunkte (Contrapunctum floridum) als fünfte Art, bei welchem sämmtliche vorausgegangene 4 Arten vermischt in freie Anwendung kommen. Es ist einleuchtend, dass diese letzte Art nicht blos eine Anwendung des früher Erlernten, sondern zugleich eine Anregung zu selbständigen kleinen Erfindungen mit sich bringt und bei dem Schüler das Bewusstsein des bereits Erlernten so wie die Lust an dem Gewonnenen geweckt wird.

Ist nun der Schüler sicher der Elementarlehren des zweistimmigen Satzes, so wird er hierauf angeleitet nach derselben strengen Folge an den dreistimmigen Satz zu gehen, abermals von Note gegen Note beginnend, und dann die übrigen vier Arten des Contrapunkts, wie vorher im zweistimmigen Satze, einübend, indem die hiebei neu vorkommenden Schwierigkeiten gehoben werden.

Im ganz gleicher Ordnung der Behandlung durch die 5 Arten wird beim vierstimmigen Satze vorgegangen, und mit der Lehre von der Imitation der allgemeine Theil geschlossen. Fux versäumt es nicht, besonders bei dem wichtigen dreistimmigen

Satze zu vieler Uebung und Strenge anzuregen, und erst nachdem der Schüler darin seine Sicherheit der Anwendung erprobt hat, wird ihm der strenge Zügel des Cantus firmus erlassen und er durch eine kurze Lehre von der Imitation für die Fuge vorbereitet. Fux bemerkt hier seinem Schüler, er gestehe, der Weg, den dieser bisher beschritten habe, sei dornig und mache schwitzen, die Musen sollen aber auf einem Berge wohnen, und wer ihnen nahen will, muss sich nicht scheuen mühsam zu klettern.

Aus dem bisher mitgetheilten ist klar zu entnehmen, dass eben die methodische Behandlung dieses Theiles den Meister verräth durch ihre Einfachheit, Durchsichtigkeit und strenge Consequenz, wobei von nicht geringem Belange ist, dass bei gehörigem Eifer des Schülers das Studium keineswegs so trocken ist, als es dem Fernstehenden erscheinen mag, da in dem abgestuften theilweisen Freilassen im Contrapunctum floridum der Schüler eine ermuthigende Rückschau auf das bisher erlernte zu machen im Stande ist, ganz abgesehen davon, dass damit die sicheren Grundvesten für den künftigen Bau gelegt sind.

Auch in der nun folgenden Lehre von der Fuge geht Fux abermals einen dem früheren analogen Weg, von der zweistimmigen zur drei- und vierstimmigen Fuge in den verschiedenen Tonarten fortschreitend. Diesen folgt die wichtige Lehre des doppelten Contrapunktes, zuerst in der Octav mit der unmittelbaren Anwendung auf die Fuge mit Gegensubjecten, in gleicher Weise des doppelten Contrapunktes in der Decime und Duodecime, immer in sofortiger Anwendung auf die Fuge, zuerst in dem strengen diatonischen Genus, dann auch freier im Genus mixtum. — Rascher geht es durch die Lehren der Figuren der Variation und Anticipation — zur Lehre von den Kirchentonarten, welche auf sechs reduciert und nur einige Modi transpositi zugelassen werden, alles zur Vermeidung jeder unnöthigen Künstelei und mit stäter Rücksicht auf das practische Bedürfniss; daran schliesst sich die nähere Betrachtung des modernen Genus mixtum.

Nach kurzen Bemerkungen über den Geschmack in der Musik geben die verschiedenen Stilarten, besonders des Kirchenstiles und des Stile a cappella Veranlassung, mehrere Tonstücke eigener Composition als Muster dem Schüler vorzuführen,

sie mit ihm zu analysieren, wobei dem Meister im Bewusstsein dessen, was er zu leisten vermochte, nicht verwehrt sein darf, sich mit Genugthuung darüber auszulassen.

Bemerkungen über das Recitativ machen den Schluss des ganzen Werkes.

Wie viele bedeutende Winke für den lernenden und für den ausübenden Musiker Fux als das Ergebniss vielfacher und tiefeingehender Studien noch in dem besonderen Theile über die Fuge, den doppelten Contrapunkt und an anderen Orten gegeben hat, ist hier nicht näher zu erörtern: der erfahrene Musiker kennt sie und der lernende wird sie zu seinem Vortheile benützen.

Für die Geschichte der Musik ist es gewiss von Interesse, auch die äusseren Schicksale eines theoretischen Werkes über Musik, an welchem sich wie an einem Canon die Musiker durch beinahe anderthalb Jahrhunderte bis auf unsere Tage herangebildet haben, die Art ihrer Verbreitung in den verschiedenen Ländern in wenigen durch Thatsachen festgestellten Umrissen zusammenzufassen.

Die Stellung des Verfassers als erster Kapellmeister am kaiserlichen Hofe, der Ruf welcher ihm durch seine Leistungen als Lehrer und Componist vorausgieng, die Anzahl bedeutender Schüler wie Zelenka, Wagenseil, Muffat, die von ihm gebildet, wieder als Lehrer auftraten, machen es begreiflich, dass die rasche Verbreitung des Gradus nicht lange auf sich warten liess. Schon im folgenden Jahre nach dessen Erscheinen konnte der Buchdrucker van Ghelen im Wiener Diarium vom 27. November 1726 anzeigen, es seien noch „einige Exemplarien“ dieses Werkes bei ihm zu bekommen. Im Jahre 1743 erklärt Lorenz Mizler (Mus. Bibl. II. 4. Theil pag. 118) die lateinische Ausgabe von Fux' Gradus sei „gar bald durch ganz Europa verführet worden, so dass es schon einige Jahre her nicht mehr zu bekommen gewesen.“ Aehnlich sagt 1761 der Herausgeber der italienischen Uebersetzung von Manfredi, er habe durch die Herausgabe der Uebersetzung des Fux besonders den Kapellmeistern die enormen Kosten ersparen wollen, welche die Anschaffung der lateinischen Ausgabe verursacht, die bereits sehr selten geworden sei.“

Die grosse Nachfrage in den bedeutendsten Musikländern, und für viele das Bedürfniss, dieses Werk mit grösserer Bequemlichkeit in der Muttersprache lesen zu können, waren die natürliche Veranlassung zu den Uebersetzungen, von denen vier bekannt sind, aus denen allerdings manche bedeutendes zu wünschen übrig lassen, so dass man in unseren Tagen in den meisten Fällen nach der Originalausgabe greift. Von den Uebersetzungen erschien zuerst im Jahre 1742 die in deutscher Sprache von Lorenz Mizler, der freien Künste Lehrer auf der Academie in Leipzig[1]; ihr folgte im Jahre 1761 die in italienischer Sprache von dem Priester und Professor der Musik in Reggio, Alessandro Manfredi „getreu aus dem Lateinischen übertragen mit dem Titel *„Salito al Parnasso"* . . .[2]; die französische Uebertragung durch den Sieur Pietro Denis erschien 1773 zu Paris[3] als *Traité de composition*; von ihr weiss Fétis in seinen Biographies wenig rühmliches zu sagen. — Ohne Namen des Uebersetzers erschien endlich die englische Uebersetzung mit dem Titel: *Faux's practical rules for learning composition. London 1791*[4] mit dem Zusatze „dieses Buch ist im grössten Ansehen in ganz Italien und Deutschland". Diese Uebersetzung ist sehr wenig bekannt.

Von den in verschiedenen Werken veröffentlichten Urtheilen über den Gradus sollen nur einzelne, aber grossentheils von bedeutenden Männern hier folgen zum Beweise dass die Theilnahme und Anerkennung seines Werthes früh eintrat und in allen Zeitperioden bis auf unsere Tage sich ungeschwächt erhalten hat.

Die früheste Notiz bringen die „Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen (Leipzig) auf das Jahr 1725, 6. December, pag. 935, welche das Erscheinen dieses Werkes mit dem Beisatze anzeigen: „Es besteht aus zwei Theilen und handelt im ersten de Musica Theoretica und im zweiten de Musica Practica. Der letzte Theil ist sonderlich sehr vollkommen und das Latein nicht zu verachten." — Vor dem Jahre 1731 hatte Georg Philipp Telemann, ein berühmter, höchst fruchtbarer Componist, (geb. 14. März 1681 zu Magdeburg) von 1721 bis zu seinem Tode (25. Juni 1767) Musikdirector in Hamburg, in dem „Catalogue

[1] Beil. IV. 4. [2] Ebd. [3] Ebd. [4] Ebd.

des œuvres en musique de Mr. Telemann" eine Uebersetzung des Gradus angekündigt. Zur Ausführung kam dieses Vorhaben zwar nicht, aber man kann daraus den Schluss ziehen, dass dieses Werk schon frühzeitig nach seinem Erscheinen einen tüchtigen Musiker zu einer Uebersetzung angeregt hatte[1].

Lorenz Mizler, der Uebersetzer des Gradus nennt (Mus. Bibl. Leipzig 1743, II. Band, pag. 118) diese regelmässige Anführung zur musicalischen Composition das beste Buch unter allen, so wir von der practischen Musik und derselben Composition zur Zeit haben. — Der wackere Musikdirector des Fürsten Thurn und Taxis, Josef Riepel (gestorben 12. October 1782), bricht in seinen bekannten Anfangsgründen der musicalischen Setzkunst 1752 für den Gradus eine Lanze, indem er voll heiligen Eifers schreibt: „Es gibt ehrenräuberische Gemüther (unter den Componisten) die sich schämen, öffentlich zu bekennen, dass sie ihr ganzes Einsehen nur der Fuxischen manuductio zu danken haben" (pag. 77). In den folgenden Theilen der Satzkunst beruft er sich in kritischen Fällen immer auf den „seligen unsterblichen Kapellmeister Fux", über dessen Autorität ihm keine zu stehen scheint. — Das von Riepel geforderte Geständniss legt P. Georg Pasterwitz[2], Professor im Stifte Kremsmünster, ein

[1] In der grossen Generalbassschule (Hamburg 1731, p. 172) findet J. Mattheson Gelegenheit, wie er diese überall und zu allem findet, eine „Ode" einzuschalten gerichtet an Telemann, welcher vorher dem Mattheson wegen der Generalbassschule überschwänglichen Lobweihrauch gespendet hatte. In dieser „Ode bei Erblickung der in dem Catalogue des Oeuvres en Musique de Mr. Telemann ehmals angemeldeten Uebersetzung der Fuxischen Graduum ad Parnassum" (wahrlich eine seltsame Hippokrene) sagt Mattheson, dass er

„ . . . . mit Ergetzen
Vernommen, was man hoffen kann
Vom grossen Telemann.
Dass er nicht lauter Noten schreibt,
Das wird uns nun gelehrt:
Indem er Theoriam treibt
Und Fuxens Arbeit ehrt
Mit seinem deutschen Wörter-Schatz
Und reinem Uebersatz" u. s. w.

[2] Geb. 7. Juni 1730, gest. 26. Jänner 1803. Der citierte Brief ist vom 26. November 1801 und im Autograph im Wiener Mus.-Ver.

geachteter und kenntnissreicher Componist strengen Stiles in einem Briefe ab, wo er sagt: „Es glückte mir, durch meine Musik in Kremsmünster erst als Musiker, dann gar als Geistlicher aufgenommen zu werden. — Nun (etwa um 1760) gieng's über Fux Gradum ad Parnassum her, dem ich alles was ich in der Musik verstehe zuerst, weiters aber hernach der Einsicht der Partituren berühmter Männer zuzuschreiben habe". — Von Bedeutung in mehrfacher Beziehung ist das Urtheil, welches 1761 ein berühmter Italiener über den deutschen Theoretiker und sein Werk ausspricht. Es ist Nicolaus Piccinni[1], der berühmte Componist und grosse Rivale des grösseren Chr. von Gluck in Paris, damals Professore di Musica in Reggio, welcher an den Uebersetzer und Herausgeber des Gradus P. Al. Manfredi einen Brief[2] schreibt, aus dem folgendes entnommen ist: „Sie konnten, Hochwürdiger Herr, den Freunden der Musik keinen besseren Dienst leisten, als dadurch, dass Sie der Oeffentlichkeit die grundgelehrte Abhandlung des Fux wiedergaben, welche schon sehr selten geworden war. Dieser Mann verdient in jeder Beziehung den Namen des vollendeten Schriftstellers. Denn er hat über die Wissenschaft der Harmonie mit solcher Schärfe gedacht, dass man ihn einen Deutschen, erfüllt von italienischem Geiste, nennen kann. . . . . Es war ein glücklicher Griff von ihm, seinen Gegenstand in Form von Dialogen zu behandeln, in welchen man mit Behagen einen Anfänger gewahrt, welcher Schritt für Schritt in die Kenntniss der Harmonie eindringt und gleichsam ohne es selbst zu merken aus der Schule als Meister hervorgeht. Aber warum soll ich lange um Lobeserhebungen über Fux herumsuchen? Ich habe ja an mir selbst die Erfahrung der Trefflichkeit seines Werkes gemacht, als mir das Studium desselben von dem berühmten Professor Durante warm empfohlen wurde, der schon in Neapel mein Musiklehrer war, und ich fühle mich vielleicht gedrängt jenem Schriftsteller zu sagen, wie Horaz der Muse sagt: Si placeo tuum est. Daher sollen die Jünglinge, die in Italien geboren der Kunst der Harmonie sich widmen, nie müde werden, immer von neuem Fux zu studieren,

[1] Nicolao Piccinni (nicht Piccini, wie er gewöhnlich geschrieben wird) geb. 1728 zu Bari, gest. zu Paris 7. Mai 1800. (Gerber.)

[2] Im Salito al Parnasso abgedruckt.

und sich nach seinen Lehrsätzen zu üben. Wenn sie an der Schwelle der Professoren angelangt sind, wird ihnen die grösste Befriedigung gewähren das treffliche Werk, welches der tiefgelehrte P. Martini[1] zum grossen Ruhme Italiens endlich zum Abschluss gebracht hat". — Das nicht minder bedeutende Urtheil dieses weltberühmten P. Martini über Fux bringt der bekannte Abt Vogler (Choralsystem. 1800). Nachdem dieser unstäte Geist, welcher in dem Wahne lebte in der Musik alles neu erfinden und aufbauen zu müssen, den Gradus eben so geringschätzig als oberflächlich bekrittelt hatte, erzählt er (pag. 6): „Carl Theodor, Kurfürst von der Pfalz schickte mich (1773) von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker, als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Practik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflösst, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Aenderung gieng bei mir vor, da er mir gutmüthig sagte: wir haben kein anderes als das Fuxische System?" — Ein anderer gründlicher italienischer Theoretiker Fr. Giuseppe Paolucci führt in seiner *Arte pratica di contrappunto, dimostrata con esempj di varj autori 1765—1772*, im III. Theile, pag. 3—14 als Muster die Fuge aus Fux gradus, Exerc. V. Lect. 5 an. Nachdem er die Fuge in allen ihren Theilen mit Anerkennung durchgegangen, schliesst er: „Das ist die Methode eine kurze Fuge zu machen, in welcher die Einheit des Subjects bewahrt wird; aus dieser kann der Lernende so viel herausnehmen, als ihm genügen mag." — Es wäre nicht schwer, aber vielleicht zu ermüdend, die Citate tüchtiger Männer zu vermehren, welche von Fux und seinem Gradus mit Bewunderung ja Begeisterung sprechen, dessen Werk in den Händen jedes Musikers sein müsse: man darf nur an des Abtes Martin Gerbert de Cantu et Musica sacra 1768—1774, an den klaren, besonnenen Kapellmeister in Kopenhagen Joh. Adolf Scheibe in seinem Werke über die Compositionslehre (1773) erinnert zu werden, um aus diesen allein einen Panegyricus des Gradus zusammenzustellen. Allein es bedarf eines

[1] Padre Giambattista Martini, Franciscaner und Kapellmeister in der Klosterkirche in Bologna, geb. 1706, gest. 1784. Das berühmte Werk, auf welches Piccinni anspielt, ist: *Saggio fondamentale pratico di Contrapunto*, 1774—1775.

solchen nicht. Ein Werk das der scharfzersetzenden Zeit durch weit mehr als ein Jahrhundert zu trotzen vermochte, mit welchem die Brüder Josef und Michael Haydn, mit welchem Mozart[1], unerwähnt der nicht zu zählenden Dii majorum et minorum gentium, ihrem Genie den weise beschränkenden Zügel angelegt haben, trägt in sich selbst das Criterium seines unvergänglichen Werthes. — Ungeachtet Joh. Phil. Kirnberger in seiner kleinen Schrift „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition" (Berlin 1782) sagt, dass zwar die Musik dem Berardi, Bononcini und Fux die reinsten Lehren zu verdanken habe, dieselben aber übertrieben streng seien, folgten doch spätere bedeutende Theoretiker, darunter Joh. Georg Albrechtsberger (Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien) in seiner Anweisung zur Composition (1790) durchaus, und der hochberühmte M. L. Cherubini in seinem *Cours de Contrepoint et de fugue* (1835) in der Lehre des Contrapunkts der Methode des Gradus.

Eine neueste Stimme von grossem Gewichte über den Werth der Methode des Gradus ist jene des eben so gründlich in der strengen Schule gebildeten als gelehrten Lehrers Heinrich Bellermann in Berlin. Sein treffliches Werk: *„Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musicalischen Composition"* (Berlin 1862) hat er seinem Lehrer dem Professor August Eduard Grell zugeeignet und sagt in der Widmung: „Wenn ich in diesem Buche der von Ihnen als allein richtig erkannten und empfohlenen Methode des Joseph Fux gefolgt bin, so werden Sie darin das Streben erkennen, Ihren mir eingeprägten Grundsätzen treu zu bleiben." Nachdem in der Vorrede (pag. X.) darauf hingewiesen ist, dass die Musiker der Gegenwart „nach einem eben so fliessenden Gesang der einzelnen Stimmen wie die Alten streben sollen" und damit die Wichtigkeit der Stimmführung, welche schon der Titel des Buches als Hauptziel hervorhebt, betont wird, heisst es im weiteren Verfolge: „Wie hätten unsere grossen Meister, wie hätten Bach, Händel,

[1] Das im Mozarteum in Salzburg aufbewahrte Heft: Uebungen des jungen W. A. Mozart im Contrapunkt, hat die als Cantus firmus gewählten Choralmelodien aus Fux' gradus ad Parnassum. — O. Jahn, Mozart. Neue Aufl. I. 49.

Mozart u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre grössten Meisterwerke herstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherscht hätten? Und gerade bei den schwierigen Formen in grossen und ausgeführten und fugierten Chören ist alles wie aus einem Gusse hingeworfen, und klingt, als verstände sich das folgende von selbst und ist dennoch in jedem Augenblicke unterhaltend und neu.“ Es ist schwer bei diesen goldenen Worten an andere nicht genannte übrigens grosse Meister der neueren Zeit zu denken, welche wohl das Gefühl der Nothwendigkeit einer strengen Schule — leider zu spät — empfanden, als das Versäumte nicht mehr einzuholen war. Bellermann hat in seinem höchstverdienstlichen Werke „in der Anordnung fast ganz dem zweiten Theile des Fuxischen Werkes sich angeschlossen und fast alle seine Beispiele herübergenommen.“ So ehrt ein würdiger Mann das fremde wahre Verdienst, indem er dem Reize, neues zu bringen, wo er das alte für gut erkennt, widersteht und in dieser Selbstverläugnung eigenen Ruhmes ein edleres Streben für die Wissenschaft an den Tag legt.

XI.

Conflict mit Principe Pio — Die Cäcilien-Concregation — Chronik (1725—1728) — Faustina in Wien.

In demselben Jahre 1725, in welchem Fux durch die Herausgabe des Gradus ein besonderes Zeichen kaiserlicher Huld zu Theil wurde, sollte dem alten, gichtleidenden Manne eine schwere Kränkung bereitet werden, welche ein Erlass des Cavalier Direttore di musica Principe Pio verursacht hatte.

Der Principe Luigi Antonio Pio di Carpi, mit dem Prädicate di Savoia[1] hatte im spanischen Successionskriege zwischen dem Hause Oesterreich und Bourbon die kaiserliche Partei ergriffen, während sein Bruder Franz auf der entgegengesetzten Seite kämpfte, wie diess in den Kriegen in Italien öfter der Fall war. Luigi Antonio diente mit Auszeichnung unter den Truppen Karl III. von Spanien, des nachmaligen Kaisers Karl VI. Als es diesem gelang, die Franzosen aus Italien zu vertreiben, wollte derselbe 1709 aus Grossmuth ihm die Lehen überlassen, welche in Italien dem erstgebornen Bruder waren confisciert worden. Luigi Antonio wurde 1710 Commandant des Regiments Lucini, dann Kammerherr und 1716 General-Feldwachtmeister. 1721 wurde er Cavalier direttore di musica Karl VI. und blieb es, bis er 1732 zum Gesandten in Venedig ernannt wurde. — Apostolo Zeno und Metastasio wiederholen, dass er dem Kaiser sehr ergeben gewesen und bei demselben in hoher Gunst gestanden sei. Diess liess sich bei seinen mannigfachen geselligen Talenten, darunter auch in der Musik kaum anders erwarten und diesen Eigenschaften hatte er zugleich die Ernennung zum

[1] Pio ist daher der Familienname, nicht der Taufname Pius, wie hie und da irrig geglaubt wird. Der Principe Luigi Antonio Pio entsagte 1743 allen Aemtern und zog sich nach Padua zurück, wo er am 18. März 1755 starb. — *Litta, famil. celebre ital. fasc. XII. Milano 1824.*

Cavalier Direttore der Hofmusik zu danken, ein Hofamt, worin die Leitung der damals so beliebten italienischen Oper verbunden war. Da durch dieses Amt der frühere Wirkungskreis der Hofkapellmeister, als der Chefs der gesammten Hofmusik (Capi di musica) beschränkt wurde, so liess sich begreifen, dass es an Competenzstreitigkeiten und anderen Conflicten zwischen den beiden Musikmächten nicht fehlte, wie diess in den Referaten des Obersthofmeister-Amtes öfter betont wurde.

Nun geschah es, dass Fux im guten Glauben, innerhalb der ihm zustehenden Disciplinargewalt als Hofkapellmeister zu handeln, dem kaiserlichen Organisten Georg Reinhardt — ohne vorausgegangene Anzeige — erlaubte, auf einige Tage nach Prag zu reisen um dort bei dem heil. Johann von Nepomuk seine Andacht zu verrichten.

Kaum war dieser wieder nach Wien zurückgekehrt, so erhielt er von dem Principe Pio wegen dieser Entfernung einen sehr strengen Verweis, und Fux folgende empfindliche Note[1]: „Der Principe Pio begrüsst mit Achtung den Herrn Kapellmeister Joh. Jos. Fux und gibt ihm bekannt, dass der durchlauchtigste Kaiser befiehlt, dass von jetzt für die Zukunft kein Angestellter der kais. Musik sich von den kaiserlichen Diensten entfernen dürfe ohne Vorwissen des hier Schreibenden, welcher als Chef der Musik *(Capo della Musica)* Rechenschaft geben muss dem Allergnädigsten Herrn von seinen Untergebenen, da ihm (dem Principe Pio) niemals das Recht zugestanden wurde, irgend jemand die Erlaubniss zu geben, auswärts über Nacht zu bleiben ohne vorausgegangene Kenntniss und Genehmigung Sr. Majestät, dessen Befehle hier nachgekommen wird."

Fux fühlte sich hierdurch sowohl für seine Person als auch in seinen Rechten als Hofkapellmeister schwer verletzt und wendet sich um Aufklärung und Abhilfe an den Obersthofmeister Graf Sigmund Sinzendorf in einer Beschwerdeschrift, welche der Ausdruck des Unmuths über diese und mehrere vorausgegangene Kränkungen ist[2]. Er sagt darin: „Obwohl ich Eure Excellenz ungern mit Klagen behellige und mich ungehindert verschiedener hierzu gehabten beweglichen Ursachen bisher ent-

[1] Beil. II. 23, vom 30. Oct. 1725. [2] Beil. II. 23.

schlagen habe, so kann ich jedoch, nachdem mir immer grössere Beeinträchtigung zugefügt wird, nicht länger an mich halten, und Denenselben dasjenige womit ich mich beschwert fühle, gehorsamst vorzustellen. . . . Von der Zeit an, dass des Herrn Prinçipe Pio Excellenz die Carica als Protector der kais. Musik angetreten haben, war aus dem von Derselben öftermalen gethanen Versuch und allerhand Eingriffen, die ich mit Stillschweigen übergehe, sattsam abzunehmen, dass Ihre Absicht dahin gerichtet sei, den Kapellmeister zu unterdrücken, und dessen von verschiedenen kais. Majestäten befestigte und in ruhigem Besitz hergebrachte Gerechtigkeiten über den Haufen zu werfen; wie denn Herr Principe Pio Excellenz mit der Ihnen zuständigen Protection und Besorgung des kaiserlichen Theaters nicht zufrieden, auch die Direction der völligen (gesammten) Musik, die von Niemand als einem in arte perito der Gebühr nach versehen werden kann, wider den Gebrauch an sich zu ziehen trachten und laut hier anverwahrter Abschrift eines mir jüngsthin zugeschickten Billets[1] Sich als ein Capo der ganzen kaiserlichen Musik benennen, wohingegen in der von Ihro kais. Majestät Leopoldo herabgegebenen und von der jetzt regierenden kais. Majestät auf meine einst geschehene unterthänigste Anfrage allergnädigst gutgeheissene Instruction artic. 13[2] die Kapellmeister für Capi der Musik erklärt sind, welcher ihnen zugeeigneter Character um so mehr bekräftigt wird, als die Kapellmeister der gesammten Musik vorgestellt worden und der erstere beeidigt ist: in dem ganzen Inhalt der besagten Instruction von dem jeweiligen als Protector der Musik angestellten Cavaliere keine Meldung gemacht ist". (Nun folgt die Auseinandersetzung des Falles mit

[1] Des obigen Erlasses.

[2] Der Artikel 13 dieser Instruction (Beil. II. 24) lautet in der Uebersetzung „dass sie (die Hofmusiker) unter sich eine gute aufrichtige Herzlichkeit und Eintracht pflegen, indem sie einander wechselseitig die gebührende Achtung bezeigen, so wie das gleiche erweisen gegen den Kapellmeister und Vicekapellmeister als ihre von mir eingesetzten Chefs (Capi), und sollte jemals eine Verstimmung oder Unzufriedenheit zwischen ihnen und dem Kapellmeister oder Vicekapellmeister entstehen, so hat derjenige der sich beschwert findet, sich an meinen Obersthofmeister zu wenden, welcher als ihre Obrigkeit die volle Macht haben wird, die Differenzen beizulegen und jedem Recht zuzuerkennen.

Reinhardt) und Fux fährt dann fort: „dass der Prinz den Organisten desswegen mit Arrest bedroht habe, nicht zwar aus Eifer für die kais. Dienste, die durch solche Abwesenheit, indem ein Ueberfluss an Organisten dermalen vorhanden ist, nicht gelitten, sondern allein um den Kapellmeister hierdurch zu kränken, als ob derselbe derlei Erlaubniss zu ertheilen nicht befugt wäre; da doch nicht allein ich als dreissigjähriger Diener, sondern auch noch ältere Musici bezeugen mögen, dass der Kapellmeister oder in Abgang dessen der Vice-Kapellmeister einem Musiker auf eine kurze Zeit zu verreisen, hat erlauben können, als welchem am besten die Zeit und Gelegenheit bekannt ist, wie und wann solches ohne Nachtheil der kais. Dienste sich thun lasse. Ohne Zweifel auch aus dieser Ursache, damit Ihro kais. Majestät mit dergleichen Kleinigkeiten nicht beunruhigt werden und auf dass derjenige, so die Musiker zur Schuldigkeit anhalten muss, ihnen auch eine Ergötzlichkeit zu gestatten bevollmächtigt sei. Es möchte vielleicht eingewendet werden, alle derlei Eingriffe geschehen darum, weil der Kapellmeister nicht jederzeit im Stande sei, dem Dienst vorzustehen, welches ich zwar bekenne, und höchst bedaure, zu diesem Ziel und Ende aber und dessen Stelle zu vertreten ist der Vice-Kapellmeister, ein Mann von grosser virtù und Capacität angestellet. Bei dieser Bewandtniss der Sache gelangt an Eure Excellenz mein gehorsamst angelegenstes Bitten, Dieselbe geruhe den bedrückten Kapellmeister in Schutz zu nehmen, und bei Sr. Majestät dahin zu wirken, dass die Kapellmeister bei ihren alten zur Besorgung des kaiserlichen Dienstes so nothwendigen Gerechtigkeiten erhalten werden, und ich meines Orts von den mir nachkommenden den üblen Nachklang, dass unter meinem Magisterio ein oder anderes abgebracht worden nicht zu befahren habe. Sollte aber Sr. kaiserl. Majestät allergnädigster Befehl und Wille sein, dass diese umgekehrte Administration Fortgang habe, so unterwerfe ich mich in Demuth dieser allergnädigsten Verordnung und muss gedenken, dass, weil ich etwa meiner Vorfahren Fähigkeit nicht besitze, die ihnen ertheilten Prärogative zu geniessen unwürdig sei, obwohl ich an Eifer keinem nachgegeben zu haben erachte. In diesem schmerzlichen Falle bäthe ich Se. kais. Majestät allergnädigst zu entscheiden, was für Gerechtigkeiten dem Kapellmeister eigentlich zustehen

und eingeräumt bleiben würden, auf dass ich mich hiernach richten könne und in meinem ohnehin betrübten Zustande nicht eine Mortification über die andere leiden müsste, sondern die noch übrigen wenigen Tage in gewünschter Ruhe beschliessen möge".

Ueber diese Beschwerdeschrift erfolgte keine schriftliche Erledigung, und da nach diesem Vorfalle der Principe Pio noch durch sieben, Fux durch fünfzehn Jahre in ihren Stellungen blieben, wie bisher, so wird dieser Zwischenfall wahrscheinlich in begütigender Weise mündlich beigelegt worden sein. Die Beschwerdeschrift zeigt aber, dass der alte würdige Kapellmeister in seinem Amte keine Einsprache auch von sehr hochgestellten und einflussreichen Persönlichkeiten duldete und seine Sache mit Gewandtheit und Festigkeit zu vertreten wusste.

Neben den zahlreichen Vereinen, welche unter Kaiser Leopold I. und seinen beiden Reichsnachfolgern in Wien florierten und ausser religiösen Uebungen auch verschiedenartige humanitäre oder ähnliche weltliche Ziele sich setzten, und Bruderschaften hiessen, wurde im Jahre 1725 eine neue, die Cäcilien-Bruderschaft, begründet, welche auch die Bruderschaft der Tonkünstler unter dem Schutze der heiligen Cäcilia bei St. Stephan genannt wurde. „Diese Bruderschaft wurde zum Lobe Gottes und zu Ehren seiner Heiligen, besonders zu Ehren der heil. Cäcilia, der Patronin der Tonkunst, und zum Nutzen der Seelen errichtet. Weil aber die Urheber davon andächtige Tonkünstler waren und sie diese Bruderschaft verwalteten, wurde sie die musicalische Congregation genannt. Das Hauptfest feierten sie an dem Cäcilientage, daher man sowohl am Vorabende in der Vesper, als an dem Festtage selbst bei dem Hochamte und der zweiten Vesper die vortrefflichste Musik hörte[1]. Den Tag darauf wurden nebst vielen heil. Messen für die todten und lebenden Mitglieder die Exequien für alle verstorbenen Brüder und Schwestern gehalten. Die Kosten bestritten sie von den Beiträgen die theils jährlich, theils bei der Einverleibung gemacht wurden". Mit dieser Characterisierung in Ogesser's

[1] Von Compositionen des Fux wurde nach den Aufzeichnungen Dixit Dominus (Beil. X. 75) an drei Cäcilientagen, Nisi Dominus (Eb. 107) an sieben solchen Tagen gemacht.

Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien[1] stimmen im wesentlichen auch die Statuten dieser Bruderschaft[2]. Nur geht aus diesen noch weiter hervor, dass die Congregation sich des Schutzes des Kaisers zu erfreuen hatte und aus den Kapell- und Vice-Kapellmeistern der kais. Kapelle, den Compositoren, Vocalisten und Instrumental-Musicis eben so auch aus andern Zugethanen und Liebhabern der Musik bestand. Ausser den bereits erwähnten religiösen Uebungen, denen die Mitglieder beizuwohnen hatten, waren auch zwei Krankenbesucher, ein Priester und ein Weltlicher bestimmt, die Kranken der Congregation zu besuchen, sie mit christlicher Liebe zu trösten, und falls sie den Kranken in einem bedürftigen Stande fanden, der Congregation die Anzeige zu machen und Vorbitter zu einer christlichen Hilfeleistung zu sein.

Die Congregation zählte 1725 ausser dem Präsidenten (dem Prinzen Pio von Savoyen, der Cavaglier Direttore der Hofmusik war) folgende Functionäre:

I. Beständige Officianten.

Ein geistlicher Präses der für ordentliche Verrichtung der geistlichen Functionen zu sorgen hat. Kein Name genannt.

Zwei Decane: Joh. Jos. Fux, Kapellmeister, Antonio Caldara, Vice-Kapellmeister.

Ein Schatzmeister (der die Kasse verwahrt): Gaetano Orsini.

Ein Secretarius (der die Einverleibungen vornimmt und darüber Buch führt): Sebastian Zeitlinger.

II. Officianten, so alle zwei Jahre verändert werden.

Sechs Räthe: Franc. Conti, Gius. Porsile, Giov. Anton. Piani, Joh. Georg Reinhard, Friedr. Götzinger, Jakob Hoffer.

[1] 1779. p. 293.

[2] Articulen und Puncten, oder sogenannte Statuta der musicalischen Congregation, welche unter glorreichem Schutz der röm. kais. und königl. spanischen Catholischen Majestät Caroli des VI. anno 1725 allhier in Wien aufgerichtet worden. Wien, J. Pet. van Ghelen. — Ed. Hanslik, Geschichte des Concertwesens in Wien. 8. Wien. I. 11 ff.

Zwei Rechnungs-Revisores: Franc. Borrosini, Kilian Reinhard.

Ein Oeconomus: Christoph Praun.

Zwei Collectores: Pietro Cassati, Amadeus Muffat.

Zwei Festaruoli (Veranstalter der Fest-Begängnisse): Domenico Genovesi, Franz Reinhard.

Zwei Friedens-Conservatores (welche die Misverständnisse oder Uneinigkeiten beilegen): Gaetano Borghi, Georg Hintereder.

Zwei Krankenbesucher: Johann Vincenti, Christian Payer[1].

Ein Pidell.

Die Statuten bestimmten ferner, „dass bei allen duplierten Aemtern als: Räthen, Collectoren, Krankenbesuchern, Festaruolen und Friedensconservatoren die Hälfte von Deutschen die andere Hälfte von Ausländern sein soll". So schwer fiel damals das Uebergewicht der Italiener in die Wagschale. Drei nachträgliche Capitel vom Jahre 1726 gestatteten, dass auch Damen gegen dieselben Bedingungen Mitglieder werden dürfen, doch sind „unter dem Titel und Namen der Damen nur diejenigen begriffen, so den Zutritt bei dem kaiserl. Hofe haben". Daraus geht hervor, dass, während die verwandte Bruderschaft der Musiker unter dem Schutze des heil. Niclas in der St. Michaels-Pfarrkirche die musicalische Zunft repräsentierten, der Cäcilienverein dagegen die modernere, freiere und vornehmere Congregation war.

Ed. Hanslick (a. a. O.) bemerkt mit Recht, dass von der Cäcilien-Bruderschaft ein historischer Faden zur späteren „Tonkünstler-Societät" hinüberziehe, und diese wurde nach Aufhebung aller Bruderschaften durch Kaiser Josef II. (30. Juni 1783) nicht blos culturhistorisch sondern auch thatsächlich im civilrechtlichen Sinne Erbe der alten Musik-Congregation, da ihr Fonds im Betrage von 7450 fl. der Tonkünstler-Societät über deren Ansuchen eingeantwortet wurde.

In diese Zeit fällt auch ein bedeutendes musicalisches Ereigniss: die gefeierte Faustina wurde für einige Gastrollen in Wien engagiert.

[1] Ausser den Geistlichen waren sämmtliche Functionäre kais. Hofmusiker.

Faustina Bordoni-Hasse, eine Sängerin ersten Ranges, geboren 1700 in Venedig, war der edlen Familie der Bordoni entsprossen. Mit der schönsten Sopranstimme begabt und einer glühenden Seele wurde sie von dem trefflichen Meister Michel Angelo Gasparini gebildet, und entzückte schon bei ihrem ersten Auftreten im Jahre 1716. In allen Städten, wo sie sich hören liess, erregte sie Enthusiasmus: man nannte sie die neue Sirene, in Florenz wurde eine Medaille auf sie geprägt. Im Jahre 1724 wurde sie in Wien mit 12.500 fl. engagiert und blieb dort bis im März 1726[1], wo sie einem Rufe nach England folgte. In Wien trat sie im Jahre 1725 im August in Caldara's Oper *Semiramide in Ascalone*[2] im Part der Semiramide, dann im November in desselben Oper Venceslao[3] im Part der Lucinda, in *Giunone placata* von Fux[4] als Juno, endlich vor ihrer Abreise im Februar 1726 in Porsile's Oper *Spartaco*[5] im Part der Buffa graziosa der *Gianisbe* auf. — In England rivalisierte sie hierauf mit der berühmten Cuzzoni, was zu ärgerlichen Auftritten Veranlassung gab; Ende 1728 verliess sie England, vermählte sich in Venedig mit dem Kapellmeister Hasse, mit dem sie 1731 einem glänzenden Rufe nach Dresden folgte und verliess die Bühne im Jahre 1753. Sie lebte noch 1772. Ihr Gesangsvortrag characterisierte sich nach Quantz[6], der sie 1727 in London hörte, im Vortrag schwieriger Passagen bei grösster Deutlichkeit und dem feinsten Geschmack in Verzierungen und einem tadellosen Triller. In Wien wurde sie nicht nur vom Hofe ausgezeichnet, sondern auch in Gesellschaften des höchsten Adels bei dem Fürsten Lichtenstein, beim französischen Botschafter u. a. aufgefordert, durch ihre Kunst die Geselligkeit zu beleben und zugleich, wie Apostolo Zeno[7] bemerkt, reichlich dafür gelohnt zu werden, „wie sie es auch verdiente durch ihre artigen und feinen Manieren, durch welche sie nicht minder, als durch ihren edlen Gesang sich die Zuneigung und Achtung des ganzen Hofes gewonnen hatte".

1726. P. Pariati hatte abermals zwei Libretti für den Componisten Fux zurecht gemacht: das Oratorium *Il Testamento di*

[1] Ap. Zeno, lettere. IV. 66. [2] Beil. VIII. 614. [3] Eb. 617. [4] Eb. 618. [5] Eb. 625. [6] In Marpurg, Beiträge. I. 240. [7] Lettere. IV. 66.

nostro Signore sul Calvario[1] und die Festa teatrale per musica *La Corona d'Arianna*[2]. Ueber die Darstellung der letzten in der Favorita sagt das Wiener Diarium vom 28. August, dass, „diese Opera bei den kaiserlichen Majestäten Allergnädigstes Wohlgefallen, und bei dem ganzen Hofstaat und Adel ein allgemeines Lob gefunden", habe.

1727. Am 8. April wurde das Oratorium *Il Testamento di N. S.* vom vorhergegangenen Jahre wiederholt. — In einem Gutachten vom 15. November klagt Fux, dass der Componist Fr. Conti in gänzliche Unvermögenheit (zu componieren) verfallen sei, wahrscheinlich durch Krankheit. In der That ist der wackere, thätige Künstler von 1727 bis 1731 ganz aus dem Repertoire verschwunden und lässt nur im Jahre 1732 mit einem Oratorium (703) und einer Oper (691) sich vernehmen um bald nachher im selben Jahre für immer zu verstummen. — Fux klagt auch in demselben Gutachten über sich selbst, dass er wegen hohen Alters und Kränklichkeit wenig mehr vermöge. Dessungeachtet componierte er im Jahre 1728 das bedeutende Oratorium *La Deposizione di Gesù Cristo*[3], allerdings auch das letzte seiner Oratorien, die wir hier im Zusammenhange näher betrachten wollen.

[1] Beil. VIII. 635.. [2] Eb. 626. [3] X. 300.

XII.

Die Oratorien von Fux (1714—1728) — Chronik (1729—1730) — Die Oper Elisa — Die Operndichter P. Metastasio (1730—1740) und Claudio Pasquini (1738—1742).

Die Oratorien hatten am kaiserlichen Hofe die Bestimmung, in der Hofkapelle während der Fastenzeit je eines in jeder Woche gesungen zu werden. Es kamen daher nach der wechselnden Länge der Fastenperiode vier, fünf auch sechs Oratorien jährlich zum Vortrage. Sie waren nach der Sitte am österreichischen Hofe im XVII. und Anfangs des XVIII. Jahrhunderts in italienischer Sprache verfasst und hiessen Oratorio, Azione sacra, Istoria sacra und diejenigen, welche für den Charfreitag bestimmt waren Sepolcro (Grabmusik). Die Textstoffe wurden aus dem alten und neuen Testamente genommen, auch aus den Legenden einiger Heiligen, nicht selten waren es allegorische Personen (Personificationen) wie der Glaube, die göttliche Liebe, die Gnade u. dgl., welche im Kampfe mit weltlichen Leidenschaften zuletzt den Sieg über bussfertige Sünder davontragen, durchaus ohne alle Beziehung zur Kirchengeschichte, blos Allegorien mit religiösen Betrachtungen.

Die Verfasser der Texte zu den Oratorien waren gewöhnlich dieselben mit jenen der Operntexte. Für die zehn Oratorien-Compositionen von Fux war am meisten Pietro Pariati thätig; von ihm sind die Texte zu den Oratorien 291, 292, 296, 297, 298, 299 des Verzeichnisses[1], für einzelne auch Bernardino Maddali (294) und Claudio Pasquino (300), von zwei Textbüchern (293, 295) ist der Verfasser nicht genannt. Im ganzen können die Texte entsprechend genannt werden, da die Aufgabe für das Oratorium im wesentlichen mit jener der Oper zusammenfiel und die Verfasser nur auf eine kürzere Fassung,

[1] Hier ist immer Beilage X gemeint.

hinlängliche Contraste der Affecte und Wechsel der Musikstücke bedacht sein mussten. Am besten gelang es bei den Stoffen, die an Geschichtliches der Bibel oder Heiligenlegenden sich anschlossen, weniger konnten die zu häufig eingemischten Betrachtungen, am wenigsten wesenlose Personificationen den Componisten zu einem höheren Schwunge anregen. Aus dem alten Testamente entnommen componierte Fux die Texte zu *La Fede sacrilega* (291), *La Donna forte* (292) und *Il Disfacimento di Sisara* (293); Episoden aus der Passion, die bei dem Sepolcro vorgetragen wurden, behandelten *Cristo nell' orto* (296), *Gesù Cristo negato da Pietro* (297), *La Cena del Signore* (298), *Il Testamento di Nostro Signore* (299) und *La Deposizione della croce* (300), auch die blos betrachtenden ohne irgend einen historischen Untergrund *Il Fonte della salute* (293) und *Il Trionfo della fede* (294) wurden geeignet gefunden, als Musik des heiligen Grabes am Charfreitage gesungen zu werden.

Die Oratorien waren mit keiner liturgischen Kirchenfunction verbunden und hatten nur den Zweck der Erbauung und Andacht durch Vorführung kirchlicher Begebenheiten oder religiöser Betrachtungen. Im allgemeinen war die musicalische Auffassung dieser Oratorien dem Dramatischen bei weitem näher als dem Kirchlichen, und das Oratorium unterschied sich von der Oper hauptsächlich nur darin, dass die Handlung im Oratorium, nicht wie bei der Oper zugleich für den Zuschauer auf einer Bühne dargestellt wurde, sondern durch die Musik allein auf die Zuhörer wirkte. Im Oratorium kamen, wie in der Oper, bestimmt bezeichnete und benannte Personen, Affecte mit mehr oder minder bedeutenden Conflicten, Verwicklungen und Lösungen durch die handelnden Personen oder durch höhere Mächte vor, ausserdem ein Chor, welcher bei den Handlungen der Einzelnen die Empfindungen der Mehrzahl betrachtend ausspricht. Die Musik hatte daher im Oratorium zugleich die Bestimmung, den Entgang einer vor den Augen des Zuschauers — oft mit vielem Gepränge — vorgeführten Handlung zu ersetzen, und darin eher eine schwierigere Aufgabe als die Oper, wo der Antheil des Auges nicht selten jenen des Ohres überwog. Da ferner bei den Oratorien durch die Musik nicht nur das Gefallen an dem Gehörten sondern auch eine sittliche Erhebung des Gemüthes erzielt werden sollte, so

konnte der Componist des Oratoriums die Forderung an seine Kunst im Oratorium nicht leicht zu hoch stellen.

Der äusseren Einrichtung nach bestand das Oratorium gewöhnlich aus zwei Abtheilungen, welche mehr wegen der Ruhepunkte für die Sänger und Zuhörer gemacht wurden, als aus innerer Nothwendigkeit hervorgiengen. Innerhalb dieses Rahmens lösten sich die Sologesänge, Recitative und Chöre in passender Abwechslung mit Instrumentalsätzen ab. Wenn der Gesang auch im Oratorium die Hauptsache war, so hatten die Instrumente zugleich eine nicht viel minder bedeutende Aufgabe. Sie hatten das Oratorium mit einer, oft weiter ausgeführten Introduction einzuleiten, die Gesänge mit Ritornellen und Zwischenspielen zu beleben und im Gesange selbst häufig concertierend einzutreten.

Die Gesangsnummern hatten mit der Oper das meiste gemeinschaftlich, nur erhielt ihre Auffassung durch den kirchlichen Zweck eine Beschränkung, die zwar das wesentlich Dramatische nicht aufhob, aber den Ernst und die Würde einer in der Kirche und zur Erweckung der Andacht vorzutragenden Musik niemals aus den Augen verlieren durfte. Die Behandlung der Arien war ganz die übliche der Zeit, wie in der Oper. Sie traten bald unmittelbar aus dem Recitative ein, bald gieng ihnen ein Ritornell der Instrumente voraus und schloss sie häufig auch ab, die Instrumente hatten bei grösseren Arien den Gesang concertierend zu begleiten und eigene Zwischenspiele auszuführen. Kleinere Arien waren nur von einem Basso continuo begleitet, der aber auch bei grösseren Arien mitgieng und dort, wo die Instrumente schwiegen, allein begleiten musste. Die Gliederung der Arie war ebenfalls von jener in der Oper nicht verschieden. Der erste Theil, mit der Durchführung des Hauptmotives beschäftigt wurde nach dem Schlusse des zweiten minder ausgeführten Theiles wiederholt, wobei die Gesangskünstler die Gelegenheit sich nicht entgehen liessen melismatische Ausschmückungen anzubringen, welche wohl den Beifall des Publicums über die Kunstfertigkeit des Vortragenden einbringen mochten, aber, wie Fux im Gradus sagt, dem Componisten nicht zu seiner Freude, oft Mühe machten, seine eigene Melodie herauszufinden. In den seltener vorkommenden Duetten war es in die Hand des Componisten gegeben, durch contrapunktische Kunst der Imitationen,

durch die polyphon geführten Stimmen den Reiz seiner Musik zu erhöhen ohne der Deutlichkeit Eintrag zu thun. Dass dabei, wie auch in Terzetten, öfter widerstrebende Empfindungen der singenden Personen harmonisch verbunden werden mussten, lag in der Aufgabe eines guten Textbuches und stellte eine erhöhte Forderung an den Componisten. Die Chöre, welche die Abtheilungen abschlossen, bisweilen auch nach der Ouvertüre eintraten, waren gewöhnlich Madrigale, welche zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts sich noch grosser Beliebtheit erfreuten. In der Auffassung des Madrigales, als eines Chorliedes mit genauem Anschlusse an die Worte des Textes, erlaubte sich Fux manche Abweichung von derjenigen Behandlung, welche Instrumentalbegleitung und häufigere Wiederholung einzelner Worte fernhielt[1]. Beides kommt in seinen Madrigalen durchaus vor und doch findet man sich in der contrapunktischen aber dabei heiteren, anmuthigen Haltung reichlich für diese Abweichung entschädigt, wobei am Ende noch gefragt werden kann, ob es dem Meister nicht frei stehe, bei einer schwankenden Theorie seiner eigenen Ansicht zu folgen. Indess liess Fux in der contrapunktischen Verarbeitung des Madrigals sich niemals zur Anwendung einer eigentlichen Fuge herbei, welche allerdings dem Wesen eines Chorliedes widerstreben würde, ungeachtet der am Schlusse angebrachte pointierte Satz manchen andern dazu verleitet haben dürfte.

Wenn gewisse Coloraturen, die in den Arien mehr angedeutet als ausgeführt sind, als der Stimmung ferner liegend hie und da befremden möchten, so wäre zu bedenken, dass Fux unter den ausführenden Künstlern seiner Oratorien fast ausschliessend Sänger und Sängerinen ersten Ranges zählte, die zu keiner Zeit es gut aufnahmen, wenn der Componist ihre Kunstfertigkeit nicht bedacht hatte. Es sangen damals in der Hofkapelle bei den Oratorien die Sopranistinen Regina Scoonjans (1717—1740) die hochberühmte Maria Landini-Conti (1713—1722), die talentvolle, aufstrebende Therese Holzhauser (Reutter) (1728—1740), der Sopranist Domenico Tollini (1711—1717), dann neben dem ausgezeichneten Contraltisten Pietro Casati (1717—1740) der unvergleichliche Gaetano Orsini (1711—

[1] Arey Dommer, mus. Lexicon.

1740), ferner die Tenoristen Francesco Borrosini (1712—1729), Silvio Garghetti (1712—1729), Carlo Costa (1712—1740) endlich die Bassisten Casparo Corvo (1713—1728) und Christian Praun; bei einer solchen Zahl solcher Namen darf man nur verwundert sein, wenn der Componist nicht häufiger über die Vortragenden das Vorzutragende zurückstellte.

Wenn wir nun die einzelnen Oratorien rasch durchgehen, so soll dabei das jedem Eigenthümliche mehr angedeutet, als eine eigentliche Analyse beabsichtigt werden.

1. *La Fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giovanni Battista.* (1714)[1]. Text von Pietro Pariati. — Interlocutori: S. Giovanni Battista — Erode — Erodiade — Oletria — Aronte — Coro di popolo — Coro di Ministri. — Der Text verfolgt ziemlich genau das Geschichtliche nach Ev. Matth. 14, 3—11. Herodes Antipater hat seines lebenden Bruders Weib Herodias geheuratet. Johann der Täufer macht ihm darüber die bittersten Vorwürfe und dringt in ihn, sich von seiner unrechtmässigen Frau zu scheiden. Herodias, welcher diese Zumuthung äusserst unbequem war, verbündet sich mit ihrer Tochter Oletria, Johann den Täufer als Rebellen darzustellen, und nachdem der König, von dem Tanze seiner Stieftochter entzückt, ihr eidlich gelobt hatte, alles zu gewähren, was sie ihn bitten würde, verlangt diese, von ihrer Mutter unterrichtet, das Haupt des Johannes auf einer Schüssel. Der König glaubt sich durch sein leichtsinnig gegebenes Wort gebunden und befiehlt Johannes zu enthaupten. Dieser nimmt den Ausspruch des schwachen Mannes mit dem ungebeugten Sinne eines starken Gottesstreiters hin. — Zwei bis zur Wuth entflammte Frauen, ein sinnlicher schwacher Fürst im Gegensatze zu einem strengen Manne Gottes, both ein sehr passendes Sujet für dramatisch gehaltene Situationen, und dieses Textbuch war vielleicht das beste das Fux in Musik setzte. Nach einer trefflich aufgefassten Arie der Oletria, worin diese leidenschaftlich erregt dem Könige Feigheit vorwirft, weil er nichts gegen Johannes zu unternehmen wage, tritt Johannes auf, der in denselben König dringt, nichts zu besorgen, wenn er auf dem Wege des göttlichen Gesetzes wandle; Herodias mahnt den König an seine Liebe,

[1] Beil. VIII. 509 und X. 291.

Johannes dagegen beharrt, ungeachtet er sieht, was kommen wird, fest auf der Auflösung des gesetzwidrigen Ehebundes. Herodias biethet Thränen und Drohungen auf, von ihm zu gehn, er sei nicht mehr ihr Gatte, nur ihr Tyrann; der König schwankt; es treten beide Frauen in dem Trio *Tu morrai fellon* in der Siegesfreude ihrer künftigen Rache gegen Johannes auf, der erfüllt von dem Triumphe seines zukünftigen Martyrthumes, wie mit Ironie, das Motiv seiner Gegnerinen imitierend ihnen entgegenhält. Ein betrachtendes Madrigal schliesst dann diese Abtheilung schön ab. — Einer neuen racheschnaubenden Arie der Oletria, worin sie Johannes geradezu als Rebellen anklagt, folgt ein entgegengesetzter Angriff auf den König in der Arie *L'odio non parla in me, ma sol l'amante*, wo die Königin mit den schmeichelnden Tönen geheuchelter Liebe den König zu fangen hofft. Nach einer erneuten Strafrede des Johannes kommt es zu einem Duett zwischen der aufs höchste erregten Herodias und Johannes der ihre Pläne durchschaut. Nun folgt das Tafelfest mit Chor und dem Tanz der Oletria, nach welchem der König das frevelhafte Versprechen macht, alles zu gewähren, was seine Tochter verlangen werde, und diese das Haupt des Johannes verlangt. Der König schwankt aber gewährt (Arie *Più che l'ira*). In einer grossen Arie mit Teorbensolo (*Mesto amore*) spricht Herodias ihr befriedigtes glühendes Rachegefühl aus, Johannes nimmt den Urtheilsspruch des Königs ruhig auf und fleht nur zu Gott, der König möge vor dessen Tode diese That bereuen. Ein neues Madrigal krönt mit einer ruhigen Betrachtung das Ganze. Der Ernst, wie die Lust an der Arbeit spricht sich in der Stimmung jeder Nummer dieses Werkes deutlich aus. Unbeschadet der ernsten Haltung des Ganzen werden Coloraturen der Sänger nicht abgewiesen, selbst Johannes der Täufer nicht völlig davon dispensiert.

2. *La Donna forte nella madre de' sette Maccabei* (1715). Text von P. Pariati[1]. — Interlocutori: Antioco — Eliodoro — Nicanore — Maccabea — Giacobbo, ultimo figlio di essa — Coro di fratelli Maccabei. — Der Text hält sich ziemlich genau an die Erzählung Maccab. 7, 1—42: Die Mutter der Maccabeer sieht sechs ihrer Söhne auf Befehl des grausamen Königs Antio-

[1] Beil. VIII. 516 und X. 292.

chus vor ihren Augen sterben, um den Gott ihrer Väter gegen die Heidengötter nicht aufzugeben, und fordert noch den siebenten und letzten Sohn auf, dem Beispiele seiner Brüder zu folgen. An der starken Frau prallen Drohungen und Anerbiethungen des Königs wirkungslos ab und muthig geht sie selbst dem Henkertode entgegen. Der Schlusschor singt zu ihrem letzten Gange: *„Madre, che al creatore per la gloria di lui rende i suoi figli"*. — Dem Gange der Handlung gemäss, die nur eine Reihe von immer gesteigerten Gräueln vorführt, schlägt auch die Musik ohne Abwechslung ernste und strenge Töne an. Schwungvoll zwischen den Drohungen des Antiochus wiederholt sich der Chor der Maccabeer *„Grande e pietoso è 'l nostro Dio"*, der die Glaubensfreudigkeit unter den schwersten Leiden kräftig ausspricht. Wehmuth, aber ohne Schwäche, drückt nur die Arie *Dammi diletta madre* aus, wo der letzte Sohn Jacob vor seinem Gang zur Hinrichtung die Mutter um den letzten Kuss bittet. Die beiden Madrigale am Schlusse der Abtheilungen sind auch hier mit eben so viel Sorgfalt als Wirkung gearbeitet. Den Leistungen der ersten Sänger werden schwierige Aufgaben zur Lösung gestellt.

3. *Il Fonte della salute, aperto dalla grazia nel Calvario* (Charfreitag 1716)[1] Text von? — Parlano: La grazia — La misericordia — La giustizia — Il peccatore contrito — Il peccatore ostinato — Il demonio — Coro d'Angeli — Coro di peccatori penitenti. — Ein verstockter Sünder, vom Demonio aufgestachelt, widerstrebt dem Quell des Heiles und der Gnade, der im Leiden des Heilandes (nel Calvario) sich öffnet. Durch die Ermahnungen des reuigen Sünders, der Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Gnade erweicht fleht zuletzt der verstockte Sünder um Gnade. Der Demonio zieht darüber verzweifelnd ab. — Irgend eine biblische Handlung ist in dieser Passionsmusik durchaus nicht zu finden. — Die wiederholten Ermahnungen zur Besserung würden Gefahr laufen zu ermüden, wenn nicht der Demonio und der verstockte Sünder durch ihre musicalischen Gegensätze eine gewisse Abwechslung hineinbrächten. — Als etwas minder gewöhnliches darf die Begleitung der Arie des Demonio *Puoi peccar* durch zwei virtuose Fagotte, und der Arie des reuigen Sünders *„Non t'amo"*

[1] Beil. VIII. 586 und X. 293.

mit Baryton so wie einer dritten mit Schalmei bezeichnet werden. Das Terzett: *Dio ti vole* ist ein schön gehaltenes Madrigal.

4. *Il Trionfo della fede* (1716). Text von Bernardino Maddali[1]. — Interlocutori: Il Secolo — L'amor profano — L'amor divino — La fede — L'innocenza. — Die verirrten Söhne der Erde das Secolo und l'Amor profano läugnen Gott und wollen nur der Sinnenlust fröhnen. Nachdem l'amor divino, l'innocenza und la fede ihre klagenden Betrachtungen darüber angestellt, lässt la fede einen göttlichen Strahl in das Herz der verirrten Erdensöhne fallen und beide werden dadurch zur Reue und Umkehr bestimmt. — Ungeachtet die wiederholten, einander ziemlich ähnlichen Betrachtungen der Vertreter des göttlichen Princips und jener der Kinder der Erde den Componisten wenig anregen konnten, so ist doch die sinnlichere Auffassung der Erdensöhne gegen jene der überirdischen überall klar geschieden. Insbesondere verdienen die feingeführten zwei Duette, so wie die characteristischen Wendungen in mehreren Arien, wie im Secolo die Stelle *„che l'influenza delle sfere son chimere"* aller Beachtung werth. Unstreitig gebührt aber unter sämmtlichen Nummern der Vorrang den beiden zierlich gehaltenen Madrigalen a cinque am Schlusse der Abtheilungen, besonders der letzten, bei welchen die contrapunktische Durchführung durch einen kurzen gebethartigen homophonen Satz anmuthig unterbrochen wird.

5. *Il Disfacimento di Sisara.* (1717). Text von?[2] — Parlano: Jabin — Sisara — Jahel — Barac — Debora. — Die biblische Episode, Buch der Richter 4, 1—24, wird mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt. Sisara, Jabin des Königs von Canaan Feldherr, der Israel durch 20 Jahre bedrängte, wird unter Barac's Leitung über Antreiben der Seherin Debora von den Israeliten geschlagen, kommt auf der Flucht zu Jahel, dem Weibe des Habor; erhält von dieser in der gereichten Milch einen Schlaftrunk, worauf ihm Jahel einen Nagel durch die Schläfe treibt. — Die kriegerische Bewegung der Handlung wird schon in der kräftigen Introduction angekündigt, und steigert sich in den siegessicheren Gesängen des Königs Jabin und noch mehr seines Feldherrn Sisara, ebenso auf der Seite der Israeliten, wo die Seherin Debora

[1] Beil. VIII. 524 und X. 294. [2] Beil. VIII. 535 und X. 295.

nach einem demüthigen Gebethe um den Sieg den Feldherrn Barac begeistert auffordert, die Israeliten gegen Jabin zu führen. Barac nimmt die Aufforderung an, wenn Debora ihm zur Seite bleibt, und beide rufen ihr Heer zum Kampfe auf, wie Sisara die Seinigen. Sisara wird geschlagen, wird vergeblich von Jabin aufzurichten versucht, muss sich flüchten, kommt ermattet zu der Israelitin Jahel und wird von dieser im Schlafe getödtet. Barac und Debora finden den verderblichsten Feind Israel's vernichtet und preisen die Frau, durch welche diese That vollbracht ward. Jahel weist alle Anerkennung von sich ab und gibt Gott die Ehre, welcher dem schwachen Weibe die Kraft des Vollbringens einer solchen That verlieh. Mit einem Chor des Dankes an den Herrn der Heerscharen schliesst das Ganze. — Die erhöhte kriegerische Stimmung der Gottesstreiter wird von der Musik bis ans Ende festgehalten und gibt zu zahlreichen wirksamen Nummern mit glücklich erfundenen feurigen Motiven und bedeutender Durchführung und Begleitung Veranlassung, wobei auch mehrere Violinsolo und von minder gewöhnlichen Instrumenten die Schalmei und Flûte allemande angewendet werden. — Das Madrigal a 5 „*Va sempre la vittoria*" am Schlusse der ersten Abtheilung tritt hier im Harnisch auf. Die Sänger haben bedeutende Aufgaben zu lösen.

6. *Cristo nell' orto* (1718): Text von Pietro Pariati[1]. — Cantano: Cristo — L'amor divino — La giustizia divina — Un' anima contemplativa — Un angelo confortatore — Coro di Angeli. — Die Schrifttexte über die Todesangst und die Gebethe des Erlösers im Garten Gethsemani waren für den Umfang des Oratoriums keineswegs ausreichend; es mussten daher die Betrachtungen der göttlichen Liebe, der ewigen Gerechtigkeit, des beschaulichen Engels, so wie die Trostesworte des tröstenden Engels den grössten Theil des Textes ausfüllen. Es war unvermeidlich, dass sämmtliche Betrachtungen im Wesen wenig von einander abweichend sein konnten und daher dennoch einige Abwechslung hineinzubringen, war eine schwierige Aufgabe der Musik. Wir begegnen dessungeachtet in der kunstvoll contrapunktisch gearbeiteten Einleitung, in den beiden Madrigalen an

[1] Beil. VIII. 546 und X. 296.

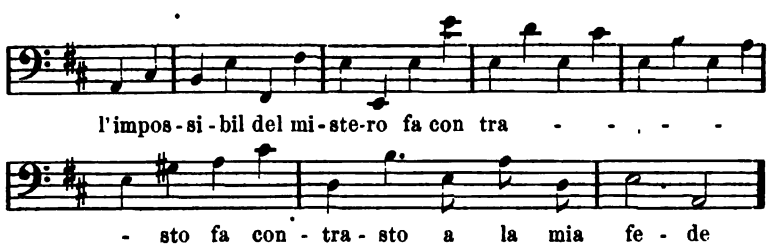
den Schlüssen der Abtheilungen und in mehreren treffenden Auffassungen wie der Stelle „*L'uomo ch'è polve e niente*“ in der Arie *Non merta l'uomo* den sprechenden Spuren des Meisters, welcher auch dem spröden Stoffe das mögliche abzugewinnen versteht.

7. *Gesù Cristo negato da Pietro* (1719). Sepolcro. Text von Pietro Pariati[1]. — Cantano: L'amor divino verso l'uomo — L'umanità peccatrice — S. Pietro Apostolo — Ballila, ancilla di Caifa — L'odio di Giudei contro di Gesù — Coro di Giudei ostinati — Coro di peccatori, che sperano la redenzione. — Die behandelte Episode beginnt mit der Gefangennehmung des Erlösers und schliesst mit der letzten Verläugnung durch Petrus. An betrachtenden Personificationen fehlt es auch hier nicht: die göttliche Liebe, die sündhafte Menschheit, der Hass der Juden gegen Christus so wie die Chöre der verstockten Juden und der Sünder welche auf Erlösung hoffen, äussern ihren Antheil an den Vorgängen in verschiedenem Sinne. Ungeachtet das häufige Eintreten dieser betrachtenden Stimmen den Gang der Handlung eher hemmen als befördern, geben sie doch wieder Anlass zu bedeutenden musicalischen Sätzen und regen auf andere Art an. — Der eben so kunstvoll durchgeführten als lebhaften Sinfonia schliesst sich an die Schlussstacte unmittelbar der leidenschaftliche Chor der Juden an, der Christus bei der Gefangennehmung verhöhnt. In der bezeichnenden Arie *Manche agli altri* sagt Petrus, auf seine That gegen Malchus hinweisend, nicht ohne Selbsterhebung, dass wenn auch alle den Herrn verlassen sollten, er ihn nicht verlassen werde. Die göttliche Liebe hat dagegen ihre Bedenken. Der Judenhass spricht sich in der darauffolgenden Arie *L'innocenza non vive,* und noch mehr in der späteren *E troppo orribile* mit dem Hohne einer derben Leidenschaftlichkeit aus: man könnte versucht sein zu glauben, Fux habe in den brüsken Sprüngen der Bassstimme eine Färbung orientalischer Heftigkeit beabsichtigt. Die Verläugnungen gehen während der Recitative vor. Der Chor der Sünder macht Petrus in dem Schlussmadrigale der ersten Abtheilung „*Tre virtù vanti*“ empfindliche Vorwürfe über seine Schwäche. Nach der letzten Verläugnung bereut Petrus in der Arie

[1] Beil. VIII. 556 und X. 297.

Del mio cor unter Thränen sein Vergehen gegen seinen geliebten Meister. Das Madrigal des Schlusschors der Sünder *Mortal, specchiati in Pietro* macht die Nutzanwendung, dass wer sich erhebt, dem Falle am nächsten sei. — Auch dieses Oratorium liefert den Beweis, wie wesentlich die dramatische Musik durch wirkliche, menschlich handelnde und empfindende Personen getragen werde.

8. *La Cena del Signore* (1720). Text von Pietro Pariati[1]. — Cantano: Gesù Cristo Salvator nostro — Pietro Apostolo — Giovanni Apostolo — Un' anima contemplativa — Lo Spirito profetico — Giuda il traditore — Coro degli Apostoli. — Der Text hält sich im Wesentlichen an die Passionsgeschichte der Evangelien und führt die einzelnen Scenen der Fusswaschung — der Worte: Einer wird mich verrathen — und der Einsetzung des Altarssacramentes im Abendmahle aus. Die beschauliche Seele und der prophetische Geist übernehmen die Rolle des antiken Chors, theilnehmend aber nicht eingreifend. — Da viel Text zu bewältigen und vieles daraus für Einzelgesänge nicht geeignet war, so musste einen grossen Theil das Recitativ auf sich nehmen. Dessungeachtet sind viele Nummern ausgeführter behandelt und die verschiedenartigen Charactere der Apostel, des feurigen Petrus, des sanften Johannes, des Verräthers Judas in ihren Gesangstücken gehörig wiedergegeben. Eine Eigenthümlichkeit hat Fux in die Arie *L'impossibil del mistero* gelegt, wo Judas seine hartnäckigen Zweifel an der Möglichkeit der Wandlung, bei den Worten *„Fa contrasto a la mia fede“* in den mannigfachsten Sprüngen, wie



ausdrückt, die in der Reprise sich sogar zu Decimensprüngen

[1] Beil. VIII. 567 und X. 298.

steigern. Der tüchtige Bassist Praun, der den Judas sang, mag darin seine Stärke gehabt haben. — Die schönen Schlussmadrigale und ein besonders ansprechendes Duett *O beate l'alme umane*, welches an ein ähnliches in der Deposizione erinnert, wird man auch in diesem Oratorium nicht vermissen.

9. *Il Testamento di Nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario.* Oratorio (1726). Text von Pietro Pariati[1]. — Cantano: La santissima Vergine — L'angelo Gabriele — Giovanni evangelista — Il peccatore — Lucifero — Coro di Giudei — di Scribe e Farisei — di Peccatori. — Nachdem die Juden, Schriftgelehrten und Pharisäer den Erlöser auf dem Kreuze gehöhnt, werden die Kreuzesworte Christi: Herr, verzeihe ihnen — Heute wirst du mit mir im Paradiese sein — Hier Frau, sieh deinen Sohn — Mein Gott, warum hast du mich verlassen — Mich dürstet — In deine Hände empfehle ich meinen Geist — als die letzten Worte Christi vor seinem Ende sein Testament genannt, von der Jungfrau, von dem Evangelisten Johannes, von dem Engel Gabriel, von einem Sünder, dann von Lucifer nach ihren eigenthümlichen Standpunkten in Betrachtung gezogen, da diese Worte am Kreuze als etwas bereits Geschehenes hier nur erzählt werden. Die Partitur dieses Oratoriums ist die umfangreichste von allen geworden; der Grund davon lag aber in der Masse des Textes, da der Verfasser darin sich einer unangenehmen Redseligkeit beflissen hatte, wovon der Componist nichts auszuscheiden gewagt hat. Ungeachtet ein grosser Theil in Recitativen aufgenommen wurde, so bothen auch die einförmig klagenden Betrachtungen wenig Anregendes und Abwechselndes für den Componisten der Arien. Immerhin verdienen ausser dem höhnenden Chor der Juden *Ecce l'uom* auch die beiden kräftigen Schlussmadrigale und die rührend einfache Arie der Jungfrau *Al tuo piè* auszeichnend genannt zu werden. Als etwas ganz apartes muss die Begleitung der Bassarie Lucifer's *Son de l'uomo* erwähnt werden, wo vier Fagotte im Einklange mit Figuren die Arie umschwärmen.

10. *La Deposizione dalla Croce di Gèsù Cristo Salvator nostro.* Sepolcro (comp. 1728, wiederholt 1738). Text von Claudio Pasquini[2]. — Cantano: Maria Vergine — Maria

[1] Beil. VIII. 635 und X. 299. [2] Beil. VIII. 654 und X. 300.

Maddalena — Giovanni Apostolo — Gioseppo Arimateo — Nicodemo — Coro di peccatori. — Die Herabnahme des Heilandes vom Kreuze im ersten Theile, die Grablegung im zweiten Theile werden von den Sprechenden: der Jungfrau Maria, Maria Magdalena, dem Apostel Johannes, den Jüngern Josef von Arimatea und Nicodemus und dem Chor der Sünder mit Betrachtungen begleitet, welche sich entweder auf das allgemeine des Erlösungswerkes oder die besonderen persönlichen Verhältnisse des Sprechenden zu dem Heilande beziehen. — Der tiefe Ernst, welcher dieser Handlung zum Grunde liegt, ist auch über die ganze Musik ausgebreitet, Schmerz und Klage in verschiedenen Aeusserungen abgestuft, und bald sanfter bald lebhafter ausgedrückt, zieht sich durch das ganze Werk. Die Mutter wünscht am liebsten mit dem erhabenen Sohne gestorben zu sein und verweilt in wehmüthiger Erinnerung an die Kinderjahre des Hingeschiedenen; der sanfte Apostel Johannes, der einst im Schoosse des Herren lag, stimmt ein in die Klage der Mutter, der er nun selbst ein Sohn sein soll; Maria Magdalena, die aus einer bussfertigen Sünderin die glühendste Verehrerin des Heilandes geworden war, wird auch in ihrer Klage lebhafter und möchte mit ihren Thränen ihre frühere Sündenschuld abwaschen. Nicodemus tritt kräftiger auf und prophezeiht der Stadt Jerusalem für ihre ruchlose That an dem Heilande den Untergang, auch Josef von Arimatea wirft den Juden den Undank vor, welchen sie an Gott, der sie aus Aegypten geführt und vor allen Völkern gesegnet hat, durch die Tödtung des Erlösers begangen haben, während der Chor der Sünder seine Mitschuld an dem Leiden und Tode des Heilandes bekennet. — Unter den Musikstücken treten die characteristische Einleitung der Instrumente, das schmucklose aber wirkungsvolle Duett der Jungfrau und des Apostels *Chi ti conosce*, wo die Stimmen abwechselnd sich imitierend trennen und wieder vereinigen, ferner die Bassarie des Nicodemus *Se pure più nel core* mit brillanter Fagottbegleitung, endlich die madrigalartig gehaltenen Schlusschöre, besonders hervor.

Im Jahre 1729 erschien bei Jeanne Roger in Amsterdam die Oper *Elisa*[1], welche Fux im Jahre 1719 componiert hatte, und

[1] Beil. VIII. 551 und X. 312.

nach dem gleichzeitigen Textbuche (1729 bei Van Ghelen) im Jahre 1729 wiederholt gegeben wurde. In der k. k. Hofbibliothek befindet sich ein Exemplar in einem Prachtbande von rothem Sammt mit reicher Goldstickerei. Wenn die oft wiederholte — aber darum doch nicht völlig verbürgte — Anecdote von Kaiser Karl VI. und Fux sich wirklich zugetragen hat, so könnte die nirgends bestimmt bezeichnete Oper des Fux, die der Kaiser dirigiert haben soll, möglicher Weise die *Elisa* gewesen sein. Gerber in der zweiten Ausgabe seines Lexicons erzählt die Begebenheit, die ihm so viele nachgeschrieben haben, in folgender Weise: Dem Kaiser, welcher die ganze Oper auf dem Flügel begleitete, wurde beim Eintritte ins Orchester im Namen der Kaiserin die aufs kostbarste gebundene Partitur der Oper überreicht, worauf sich der Kaiser nach einer Verbeugung gegen die Kaiserin an den Flügel setzte und das Zeichen zum Anfange gab. Bei dieser Gelegenheit war es, wo Fux, welcher hinter dem Kaiser stand, nach vielen Proben von des Kaisers gutem Benehmen bei den schwierigsten Stellen und nach wiederholtem Bravo endlich ausrief: „O es ist Schade, dass Eure Majestät kein Virtuose geworden sind!“ Worauf der Kaiser sich umdrehte, indem er antwortete: „Hat nichts zu sagen, hab's halter[1] so besser!“ Se non è vero, non è mal trovato.

Eine sehr bedeutende Veränderung in dem Personale der Hofpoeten bereitete sich in eben demselben Jahre 1729 vor.

Als Apostolo Zeno sich anschickte in seine Heimat zurückzukehren und Pietro Pariati seit mehreren Jahren wenig mehr producierte, richtete der Kaiser sein Augenmerk auf den jungen Abate Pietro Metastasio[2], der sich seit 1724 als

[1] Da es bei den norddeutschen Brüdern von jeher üblich war, die armen Oestreicher mit dem „halter“ lächerlich zu machen, so sei hier erwähnt, dass in Oesterreich kein Mensch sich jemals des Wortes „halter“ bedient hat noch jetzt bedient. Das im Norden verhöhnte Wort heisst „halt“, und ist ähnlich dem in ganz Deutschland üblichen gelt, schau, u. dgl. eine Interjection, welche in den meisten Fällen die Bedeutung des nicht viel mehr bezeichnenden norddeutschen „eben“ oder „nu 'mal“ hat. In obiger dem Kaiser beigelegten Phrase hätte „halt“ gar keinen Sinn.

[2] Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, genannt Metastasio, war 1698 zu Assisi geboren, ward der Erbe seines Gönners des Rechtsgelehrten Gravina zu Rom, der ihn sorgfältig hatte erziehen lassen und endete seine Tage in Wien 1782.

Operndichter einen bedeutenden Namen erworben hatte — um in ihm eine frische tüchtige Kraft zu gewinnen. Principe Pio trat deshalb 1729 mit ihm in Unterhandlung und Metastasio erklärte sich ohne Zögern mit Vergnügen bereit, als „Poet im Theatralstaat“ in die Dienste „des ersten Monarchen der Welt“ (Met. Lett.) zu treten[1]. 1730 im Juni kam er nach Wien, wo er die beste Aufnahme fand und blieb daselbst, hochgehalten von den verschiedenen Monarchen und allen Ständen, durch 52 Jahre bis an sein Lebensende[2]. In dem Zeitabschnitte von 1730 bis 1740, der uns hier berührt, wurden 32 seiner in Wien gedichteten Texte[3] für Opern, Serenaden und Oratorien zur Aufführung gebracht; davon componierte Caldara 14, G. Reutter 5, Predieri 4, Hasse 3, einzelne Vinci, Fux, F. Conti, G. Porsile, Bonno.

Metastasio's Ruhm hatte sich durch ganz Europa verbreitet, bei den Italienern wurde er classisch wegen Reinheit, Klarheit, Anmuth der Sprache, wegen des vollendeten Wohllauts und ausdrucksvollen Rhythmus seiner Arien: er beherschte in seinem Fache unbedingt seine Zeit. Apostolo Zeno folgend suchte er in seinen Operndichtungen ein wahres Drama zu schaffen, und machte die psychologische Darstellung der Charactere und Leidenschaften, eine aus diesen hervorgehende folgerichtige Handlung zu seinem Hauptziele. Metastasio ist keine grosse, kräftige Natur, starke Leidenschaften fasst er nicht; seine psychologische Auffassung ist klar und verständig, aber beschränkt, wie seine Gesinnung anständig und wohlmeinend, aber nicht frei noch gross ist. Den grössten Einfluss auf die Componisten sowohl als auf das Publicum übte seine Sprache, welche correct, fliessend und von hinreissendem Wohllaut ist, im Ausdruck einfach und natürlich, nur so weit rhetorisch, als italienische Sprache und Poesie es verlangt. Als Operndichter zeichnete ihn noch besonders aus: seine

[1] In den Hofrechnungen erscheint sein Gehaltsbezug schon vom 1. April 1729.

[2] Anziehende Details von Metastasio's Verhältnisse zum Hofe enthält Th. G. v. Karajan „Aus Metastasio's Hofleben“. Wien, 1861.

[3] Opern: Beil. VIII. 666. 679. 682. 691. 693. 697. 708. 712. 714. 719. 724. 743. 746. 749. 788. — Serenaden: 732. 735. 739. 766. 768. 774. 775. 779. — Oratorien: 676. 689. 705. 717. 728. 742. 772. 784. 791. — Allacci, Drammaturgia, zählt im ganzen 71 dramatische Texte Metastasio's auf.

Poesie war musicalisch. Er hatte im Verkehr mit Sängern und Componisten seine musicalische Anlage so weit ausgebildet, dass er fühlte und wusste, worauf es bei einem zur Composition bestimmten Texte ankam. Die wohllautende Sprache kam der Musik auf halbem Wege entgegen, die einfache jedoch wechselnde Rhythmik, die zweckmässige Gliederung der entsprechenden und contrastierenden Gedanken, wie der syntactischen Construction zeichnete dem Componisten die musicalische Periodisierung vor, ohne ihn zu beschränken. Dadurch ward es erklärlich, dass Metastasio Bühnen wie Componisten beherrschte und das unerreichte Muster für alle Operndichter wurde, die freilich am glücklichsten seine Schwächen nachahmten[1].

Noch eines Operndichters ist zu erwähnen, der neben Apostolo Zeno, Pariati und Metastasio ausnehmend thätig für die Wiener Hofoper arbeitete. Es war dies Giovanni Claudio Pasquini, der zu Siena 1695 geboren[2], um 1726 nach Wien kam und bis 1740 nicht weniger als sieben und sechzig Texte für musicalische Compositionen zu Stande brachte. Mit dem Beweise seiner Anstellung als kais. Hofpoet hat es eine eigenthümliche Bewandtniss. Die Hof-Schematismen und -Rechnungen führen ihn erst vom Jahre 1740 bis letzten März 1742 als Hofpoet auf, von 1733 (in welchem Jahre Pariati gestorben war) kommt er in den Rechenbüchern bis zum Jahre 1739 als Tenorist vor; möglich, dass er zugleich auch Sänger war, oder ihn nur ein Irrthum des Rechnungsbeamten in die Sängerreihe versetzte. Seine bedeutende Befähigung zum Operndichter wurde ausser den vorhandenen Partituren auch durch die ehrende Anerkennung Metastasio's[3] in seinen Briefen dargethan, zugleich auch durch die bereite Aufnahme als Hofpoet, welche ihm nach seiner Entlassung von Wien (1742) am Hofe zu Dresden zu Theil wurde[4]. Metastasio's Briefen zufolge war er von 1750 bis 1759 in Siena, wohin er sich für seine älteren Tage zurückgezogen zu haben scheint.

[1] Otto Jahn, Mozart. [2] Quadrio Storia. V. 293.

[3] In einem dieser Briefe (Op. postume, I. 235) schreibt Metastasio an Cl. Pasquini (1747): In somma ripetendo ciò che mille volte vi ò detto, io non ritrovo molti al presente, che in queste poetiche facoltà mi contentino par di voi. [4] Fürstenau, Gesch. der Op. in Dresden. II. 239 f.

Erwähnenswerth ist der Fall mit dem Texte zu der Oper *Don Chisciotte in corte della duchessa* (Beil. VIII. 637). Diese Oper wurde mit Musik von A. Caldara im Jahre 1727 in Wien gegeben und auf der gleichzeitigen Partitur, auf den zu der ersten Aufführung in Wien bei Ghelen gedruckten italienischen und deutschen Textbüchern, ferner in dem Wiener Diarium von 1729 ist, wie in Allacci Drammaturgia als Verfasser der Poesie dazu der Abate Giovanni Claudio Pasquini angegeben. Nun erschien im Jahre 1786 in Orléans bei L. P. Couret de Villeneuve eine Gesammtausgabe der Poesie drammatiche di Apostolo Zeno in 11 Bänden, wo im 11. Bande unter den Poesie drammatiche di Apostolo Zeno composte insieme con Pietro Pariati dieselbe Oper *Don Chisciotte in corte della duchessa* mit dem Beisatze pubblicato per la prima volta in Vienna 1719 und überdies mit dem Argomento des Pasquini vollständig abgedruckt ist. Der leichtfertige Redacteur dieser Ausgabe wusste aus Ap. Zeno's Lettere II. III., dass im Jahre 1719 Ap. Zeno in Verbindung mit Pariati mit einem dort nicht näher bezeichneten Don Chisciotte beschäftigt war — der auch zur Aufführung kam — und nahm ohne Bedenken die Oper des Pasquini vom Jahre 1729 dafür. Im Jahre 1719 wurde aber von den beiden Verfassern die Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Beil. VIII. 549. Musik von F. Conti) gegeben, welche jedoch in der erwähnten Ausgabe der *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno* nicht aufgenommen ist. Die im Jahre 1729 in Wien anwesenden Dichter Zeno und Pariati würden es gewiss nicht stillschweigend hingenommen haben, als unter ihren Augen die angeblich von ihnen herrührende Oper *Don Chisciotte in corte della duchessa* unter P. Pasquini's Firma gedruckt erschienen war.

XIII.

Die Opern von Fux (1702—1731) — Chronik (1731—1788) — Gnadengabe für den Neffen Matthäus.

1731. Am 28. August wurde zum Namenstage der regierenden Kaiserin Elisabeth Christina die Festa teatrale *Enea negl' Elisj o Il Tempio dell' eternità*[1], Text von Metastasio in der Favorita gegeben (Wr. Diar.). Metastasio bemerkt in seinen gesammelten Werken (Vol. IV) über die erste Aufführung: „*Il tempio dell' eternità*, festa teatrale . . . sontuosamente representata la prima volta *con musica del Fux* nel giardino imperiale Favorita". — Mit diesem „Tempel der Unsterblichkeit" schloss Fux die Reihe seiner dramatischen Compositionen ab — in seinem ein und siebzigsten Lebensjahre. Wir wollen nun darangehen, uns eine Vorstellung der Auffassung und Ausführung seiner sämmtlichen dramatischen Compositionen zu bilden und darum zugleich die Zeit und die Verhältnisse berücksichtigen, in welchen sie entstanden.

Dichter und Componisten durften nie aus den Augen verlieren, dass die dramatischen Compositionen mit Musik, mit Ausnahme der Faschingsopern, zu Festen für den Hof bestimmt seien, durch welche irgend eine Persönlichkeit oder ein erfreuliches Ereigniss des regierenden Hauses gefeiert werden sollte. Damit war schon in der Anlage und später durch das Herkommen bedingt, dass man zum Schlusse der Darstellung an die gefeierte Person eine eigene verbindliche Ansprache in Musik richtete, welche man Licenza hiess. Diese Licenza war gewöhnlich schon im Gange der dramatischen Handlung vorbereitet und diese enthielt mannigfache Anspielungen darauf, ja in manchen Fällen war das ganze Schauspiel nur eine erweiterte Li-

[1] Beil. VIII. 679.

cenza; in einigen Fällen jedoch, wo der dramatische Vorgang weiter ablag, wurde am Schlusse eine rasche unvorbereitete Wendung genommen, um die Licenza durch das darstellende Personale anzubringen. — In dem Herkommen und der Entwicklung der Oper in Italien, welche auch in Wien aufgenommen wurde, lag es ferner, dass das Sujet der Oper entweder der Mythologie oder doch der antiken Geschichte oder Sage entlehnt, seltener nach Zaubermährchen gegriffen wurde, da diese vorzugsweise zu reichem Decorationswechsel und phantastischen Aufzügen Gelegenheit bothen.

Die von Fux componierten Texte aus historischen Stoffen waren *La Clemenza d' Augusto* (Beil. X. 301), *Pulcheria* (303), *Julo Ascanio* (304) und *Costanza e fortezza* (314), welche letzte die Sagen von Horatius Cocles, Mutius Scävola und Clölia behandelte. Alle übrigen Stoffe, mit Ausnahme der Zauberoper *Angelica vincitrice d' Alcinda* (310) waren aus der alten Göttermythe genommen und dramatisch behandelt, oder einzelne Züge daraus willkürlich weiter entwickelt. Zu den ersten gehören *Dafne in Lauro* (308), *Orfeo ed Euridice* (309), *Diana placata* (Ifigenia) (309), *Psiche* (und Amore) (313), *Le Nozze di Aurora* (314), *La Corona d' Arianna* (317); mit blossen mythologischen Anklängen aber desto häufigeren Personificationen und Allegorien, welche gewöhnlich schon beim Beginne oder doch im Verlaufe des Stückes den Zweck des Festes ankündeten, waren die übrigen acht dramatischen Compositionen.

Die Verfasser der Operntexte aus früherer Zeit waren Antonio Bernardoni (1702, 1708) (X. 301, 303, 304), Donato Cupeda (1702, 1709) (302, 305), Silvio Stampiglia (1709) (306) und G. B. Ancioni (1710) (307); aus späterer Zeit vorzüglich Pietro Pariati[1] mit acht Texten (1714—1726) (308—312, 314, 315—317), endlich von den hervorragendsten Schriftstellern Apostolo Zeno (1720) die *Psiche* (313), und von P. Metastasio (1731) *Enea negli Elisj* (318), zugleich die letzte von Fux componierte Oper.

[1] Von ihm sind mehrere Texte mit Ap. Zeno gemeinschaftlich bearbeitet, und sein Antheil von diesen gerühmt. Op. di Ap. Zeno. III. 11.

Es ist einleuchtend, dass die historischen Stoffe mit reinmenschlichen Empfindungen, Affecten und Conflicten ein erhöhtes dramatisches Interesse zu erwecken geeignet waren, wenn auch hier die Grenze des Schicklichen jeden schärferen Ausdruck der Leidenschaft im guten, wie im schlimmen Sinne zu vermeiden geboth. Daher gelangen solche Stücke den Textverfassern in der Regel besser, und Bernardoni's *Pulcheria* verdient in dieser Richtung besonders hervorgehoben zu werden, auch Pariati's *Costanza e fortezza* gehört in Erfindung der Situationen und Ausführung zu den glücklicheren Eingebungen. Die Texte aus der antiken Göttermythe hatten zwar wie *Dafne*, *Orfeo*, *Psiche*, *Diana placata* einen poetischen Hintergrund, allein da die alte Götterwelt nicht mehr im Glauben der Zuhörer anklingen konnte, so standen sie nur eine Stufe höher, als die wesenlosen Personificationen und Allegorien, welche als das Product leerer Abstractionen, selbst empfindungslos, auch keine Mitempfindung erwecken konnten und höchstens dazu dienten, eine lose Verbindung mehrerer Musikstücke herzustellen, die nur durch die Geschicklichkeit des Componisten und die Virtuosität der Sänger einiges Interesse zu erregen im Stande waren. Es ist übrigens sämmtlichen Verfassern der Texte das durch viele Uebung entwickelte Geschick nicht abzustreiten, die Oeconomie ihrer Libretti so einzurichten, dass die Sänger und Chöre in gehöriger Reihe und Abwechslung eintreten konnten und dass insbesondere in den Arien und verwandten Musiknummern eine durch das vorhergegangene Recitativ vorbereitete Stimmung eingehalten wurde. Auch in den Chören fehlt in der Regel der passende Ausdruck für die theilnehmende Empfindung einer grösseren Menge an den Ereignissen des Drama nicht. War die Diction auch nicht von einem gewissen Schwulste freizusprechen, so drückte sie doch die Situation in gewähltem Ausdrucke aus und half durch das Sangbare der gebildeten italienischen Sprache dem bedrängten Componisten über manche Steppe der Handlung hinweg. Ausser Bernardoni hat auch P. Pariati darin entschiedene Verdienste, nur in den beiden von Apostolo Zeno und Metastasio herrührenden Texten ist die Ueberlegenheit ihres Talentes nicht eben in jeder Rücksicht zu rühmen.

In den musicalischen Dramen wurde von jeher ein wesentlicher Unterschied gemacht zwischen der grossen Oper, welche *Dramma per musica* oder *Festa teatrale* hiess, und der Operette, welche mit dem Namen *Serenata* oder *Componimento per camera* oder einfach *Componimento per musica* — etwa noch mit dem Beisatze *pastorale* — sich begnügen musste. Die grosse Oper mit ihrem pomphaften Auftreten war ausschliessend nur auf die grössten Feste der Namens- und Geburtstage des Kaisers oder der regierenden Kaiserin, ihrer Vermählung und Krönung, bei der Geburt eines Thronerben oder auf ähnliche Ereignisse beschränkt, und wurde nach der ersten Aufführung drei- bis viermal wiederholt. Ausser der Entfaltung besonderer Pracht in Decorationen, Costümen und Tänzen war auch die ganze Anlage eine grössere, die Handlung war in zwei oder drei Acte abgetheilt, die Anzahl der Musiknummern eine grössere und ihre Entwicklung bedeutender, die Chöre beim Beginne und zum Schlusse jedes Actes unerlässlich und auch während des Actes nicht selten eintretend, das Locale die glänzend eingerichtete Schaubühne zunächst der Burg, oder der beleuchtete Teich der Favorita. Solcher grossen Opern wurden von Fux sechs componiert (Beil. X. 310. 312. 314. 315. 317. 318). — Die bescheidenere Operette war durch ihre Synonyme Serenata nur zu kleineren Abendunterhaltungen, oder als Componimento da Camera in den Appartements der Burg oder Favorita dargestellt worden. Sie bestand immer nur aus einem Acte, die Zahl und Bedeutung der Musikstücke war geringer, der Chor wurde gewöhnlich durch Madrigale der darstellenden Hauptpersonen ersetzt, Pracht und Glanz der Aufführung fielen weg, kurz es waren, wie man es später nannte, musicalisch-dramatische Unterhaltungen in untergeordneter aber deshalb keineswegs unbedeutender Darstellung, wozu Fux zwölf Compositionen lieferte.

Ueber die Behandlung der musicalischen Nummern ist gelegentlich der Oratorien bereits mehreres erwähnt, wesshalb hier nur einiges abweichende davon angedeutet werden soll.

Die Ouvertüren. Fux hatte bereits durch seine zahlreichen Instrumental-Compositionen, den Concentus musico-instrumentalis, die ganz ausgezeichneten Partite a tre u. m. a. einen solchen Namen sich erworben, dass er von Antonio Lotti zu

seiner Oper *Costantino* (1716) und von Giov. Bononcini zur Operette *Proteo sul Reno* (1703), von zwei so berühmten Componisten angegangen wurde, die Ouvertüren zu schreiben. Dass Fux an die Ouvertüren seiner eigenen Opern mit geringerem Eifer gegangen sei, ist kaum anzunehmen, besonders da er in dem auserlesenen Orchester der Hofkapelle eine specielle Aufforderung finden konnte, solchen Kräften würdige Aufgaben zu stellen.

Ungeachtet die noch vorhandenen Partituren in der Regel nur vierstimmig gesetzt sind, so ist doch ausser Zweifel, dass die Zahl der zusammenwirkenden Instrumente keine geringe war, welche im einzelnen aus der vierstimmigen Partitur herauszuziehen das Geschäft des geschickten Notisten war, dem nur hie und da Andeutungen in der Partitur gegeben wurden. Gewöhnlich besteht bei Fux die Ouvertüre aus einem Satze von lebhafter Bewegung, der aber nicht selten von einem Andante unterbrochen wurde und mit einem Minuett schloss. Die Behandlung ist jedesmal polyphon, einfach imitierend, in einigen auch zur canonischen Verarbeitung sich steigernd. Die Auffassung ist immer dem Character der Oper angepasst, bald kriegerisch, bald festlich-glänzend, aber niemals der künstlerischen Architectonik entbehrend, und eben so wenig an Motive der übrigen Oper erinnernd. Häufig geht sie in den ersten Chor oder das erste Recitativ über, wie ein einleitendes Ritornell dazu. Bei Opern ersten Ranges, wie *Costanza e fortezza, Angelica, Elisa* ist das Orchester in zwei Chöre getheilt, besonders wenn auch ein Doppelchor der Sänger darauf einzutreten hat.

Die Chöre. Ungeachtet vielstimmige Gesänge dem gewandten Contrapunktisten willkommene Gelegenheit zu polyphonen Compositionen biethen, so widerstand Fux doch in der Regel dieser Verlockung, da die Oper sie principiell fernhielt, nur in den Madrigalen und einigen madrigalartigen Chören erscheinen leichtere Imitationen. Die Chöre sind durchweg ausdrucksvoll und im Character der Oper, besonders wenn sie, wie in *Costanza e fortezza*, in *Alcinda* u. a. als gegenüberstehende Doppelchöre Ruf und Antwort schwunghaft auszusprechen haben. In den grösseren Opern umrahmen sie oft mehrere aufeinanderfolgende Arien und gewähren damit diesen selbst eine kräftige Unterlage.

Wenn am Schluss des Actes oder des Ganzen Ballettänze aufgeführt werden, so sind die Tanzweisen gleichfalls vom Gesange des Chors begleitet.

Die Seccorecitative folgen gewissenhaft dem Sinne und den Einschnitten der oft langgedehnten Perioden in üblicher Weise, allein da die Texte keine bedeutenden Steigerungen der Affecte in der Regel enthalten, konnte auch die Musik sie nicht in die Recitative hineinlegen.

Die Arien schliessen sich überall an die Stimmung des vorhergehenden Recitativs an, als dessen erhöhter lyrischer Ausdruck. In dem melodischen Antheil der Arie, welcher nirgends Anklänge an das Kirchliche hat, fehlt es nicht an Ausdruck und Empfindung, wo der Text ein menschliches Gefühl darstellt, nur durfte auch der Componist die dem Dichter des Textes vorgezeichnete Schranke nicht überschreiten. Dass Fux dem treibenden Strome der Zeit sich nicht schroff entgegenstellen wollte, zeigte er besonders in letzter Zeit durch manche melodiöse Auffassung im Geschmacke der allbeherschenden Italiener[1], jedoch ohne sich im Satze ihre von ihm selbst oft scharf gerügte Zügellosigkeit zu gestatten, vielmehr ist anzunehmen, dass seine Strenge auf mehrere der Besseren von ihnen wohlthätig zurückgewirkt habe. Die Arienpartituren verrathen keine bedeutenden Zumuthungen an die Virtuosität der Sänger, im Gegentheile enthielt sich Fux absichtlich derselben, da er wohl wusste, dass diese virtuosen Ausschmückungen von den Sängern selbst bis zum Ueberdrusse des Componisten vorgenommen wurden. — Die Gliederung der Arie in zwei Theile mit der Reprise des ersten Theiles nach dem zweiten war dieselbe, wie sie noch bis Ende des XVIII. Jahrhunderts in der italienischen Oper üblich war. — Eine Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Arie bestand darin, dass nach dem Beginne des Ritornells der Sänger mit den Anfangstacten seiner Arie einsetzt, die Instrumente ihn durch das fortgesetzte Ritornell ablösen, worauf der Sänger die Arie nochmals beginnt und damit weiter fortfährt. — Die Begleitung bei

[1] J. A. Scheibe, der krit. Musicus, p. 548, sagt über die Italianomanie jener Zeit: „Man lobt niemals ein Stück, welches nicht von einem Italiener verfertigt, oder wenigstens, wie sie sagen, auf italienische Art eingerichtet ist.“

Arien zweiten Ranges war ein einfacher Basso continuo, welcher auch bei grossen Arien mitgieng, wenn die concertierenden Instrumente schwiegen. Diese hatten die Ritornelle zu Anfang und am Schlusse der Arien, so wie die concertierenden Zwischenspiele zu besorgen, oder auch als Ripienstimmen den Gesang zu tragen. In grossen Opernarien sind selbst virtuose Begleitungen durch einzelne Instrumente nicht selten, wozu vorzüglich die Violine, Viola da gamba, der Fagott, die Teorbe und Posaunen durch ihre ersten Meister in der Hofkapelle berufen wurden. Als unserer Zeit ganz entfremdete Instrumente der Begleitung erscheinen hie und da die Schalmei, der Zinken, die deutsche Flöte und selbst die Tromba.

Die Gesangsduette sind in den Opern seltener, eines höchstens zwei machen sich geltend, wahrscheinlich aus Rücksicht für die Sänger, welche den Beifall ihrer Virtuosität nicht gerne mit einem zweiten theilen wollten. Für unsern Meister waren sie aber ersichtlich ein Gegenstand der Vorliebe. Im zweistimmigen Satze konnte sich ja die Kunst der durchsichtigsten Polyphonie in schönen imitatorischen Verschlingungen der Stimmen zeigen, was die gewöhnlichen Künstler der Rosalien und der homophonen Gänge in Terzen und Sexten als eine herbe Frucht weislich bei Seite liessen.

Ueberblickt man unsers Meisters Gesammtleistung im musicalischen Drama, so zeigt jede seiner Partituren, dass er als umsichtiger, denkender Künstler den Character seiner Aufgabe mit klarem Bewusstsein, mit Ernst und Wärme aufgefasst habe, und mit den reichen Hilfsmitteln seiner Kunst darzustellen bemüht war. Wenn auch das Ernste, Festliche — seiner Anlage und der Richtung seiner Studien näher lag, so findet man doch zugleich, dass die Darstellung des Heiter-Anmuthigen, ja selbst des Humoristischen nicht ausserhalb des Kreises seiner Auffassung blieb. Die mit ihm verwachsene Strenge seines Stils verläugnete sich selbst in den Concessionen nicht, welche er der Zeit machen zu müssen glaubte und bewirkte zugleich, dass man seinen Stimmführungen überall mit Behagen und Leichtigkeit folgen kann, ohne besorgen zu müssen, auf mistönende Regelwidrigkeiten zu stossen. — War das Dramatische auch nicht derjenige Zweig der Musik, in welchem Fux über seiner Zeit stand und

wirkte, so ist doch gewiss, dass seine Leistungen in Erfindung und Auffassung bedeutender Motive jenen der ersten Kunstgenossen ebenbürtig zur Seite stand, in der kunstreichen Durchführung die meisten überragte. Es ist ebenso vielfältig nachgewiesen, dass man auch von Seite des Hofes seine Opernmusik vollkommen würdigte, da seine Compositionen bei der Krönung in Prag, bei mehreren grossen Festlichkeiten in Wien nicht nur mit entschiedenem Beifalle gegeben, sondern auch nach Jahren durch öftere Wiederholungen ausgezeichnet wurden und selbst der kunstverständige Kaiser Karl VI. es nicht verschmähte seine Oper *Elisa* in Person zu dirigieren.

In der nun folgenden kurzen Betrachtung seiner dramatischen Werke werden die Operetten (n. 1—12) jener der grossen Opern (n. 13—18) vorangehen.

1. *La Clemenza d' Augusto.* Poemetto drammatico (1702). Text von Pietr' Antonio Bernardoni[1]. — Die Partitur dieser Oper fehlt der k. k. Hofbibliothek und war auch sonst nirgends aufzufinden. Lione Allacci (Drammaturgia accresciuta. 4. Venezia 1755. pag. 197) bemerkt hierüber: „*Clemenza di Augusto.* Poemetto drammatico nel giorno del gloriosissimo nome della S. Ces. R. M. di Leopoldo Imperadore de' Romani sempre Augusto per comando della S. C. R. M. dell' Imperadrice Eleonora Maddalena Teresa l'anno 1702 in Vienna per gli Eredi Cosmeroviani 1702 in 4. Poesia di Pietr' Antonio Bernardoni Bolognese. — Musica di Giov. Giuseppe Fux". — Das Personenverzeichniss dieses Poemetto nach P. Ant. Bernardoni poemi drammatici 8. Bologna 1706. pag. 207 ff. lautet: „*C. Ottavio Augusto.* — *Claudia*, figlia di Marc' Antonio, nemica di Ottavio — *Emilia*, figlia di Marco Lepido Triumviro — *Agrippa*, Comandante Generale dell' armi d' Ottavio — *Marco Cinna*, nipote del gran Pompeo — *Valerio*, un de' Capitani delle guardie d' Augusto — *Lepido*, figlio di Marco Lepido triumviro. — *Il Tevere* — Comporse di guardie con Angusto — Paggi con Claudia e con Emilia. — Deità tutelari de fiumi e de fonti vicini a Roma col Tevere." — Eine Verschwörung gegen Ottavio, an deren Spitze Claudia, die verschmähte Geliebte Ottavio's steht, wird rechtzeitig vor dem

[1] Beil. VIII. 399 und X. 301.

Ausbruche entdeckt und Ottavio vergibt den Verschwornen. — Licenza auf K. Leopold I. Milde übergehend.

2. *Offendere per amare* ovvero *La Telesilla.* Dramma per musica (1702). Text von Donato Cupeda[1]. — Die Partitur dieser Oper war wie jene von Oper 1 unauffindbar. Allacci, Drammaturgia p. 570 führt an: „*Offendere per amare,* ovvero *la Telesilla.* Dramma per musica rappresentato nel felicissimo giorno natalizio della S. R. M. di Amalia Willelmina, Regina de' Romani per comando della S. R. M. di Giuseppe I. Rè de Romani l'anno 1702 — in Vienna per Susanna Cristina Vedova di Matteo Cosmerovio 1702 in 8. Poesia di Donato Cupeda, Napolitano. Musica di Giov. Gius. Fux". Das Textbuch fehlt gleichfalls. — Der Buchdrucker van Ghelen kündet 1725 verschiedene Opern in Partitur sauber geschrieben und in rothem Saffian gebunden zum Verkaufe an, darunter: „*L'offendere per amare.* Poesia di Don. Cupeda, la musica del Sgre. Fux. 3 Atti". (Wiener Diar. vom 3. Nov. 1725.)

3. *Pulcheria.* Poemetto drammatico (1708). Text von Pietr' Antonio Bernardoni[2]. — Personaggi: Pulcheria — Marciano — Irene — Leone — Antemio. — Die weise Kaiserin Pulcheria soll einen Gemal wählen nach einem Senatsbeschlusse. Antemio und Leone werden als Bewerber bezeichnet: von ihnen liebt Leone die Irene, die Freundin der Kaiserin und Schwester des Marciano. Die Kaiserin überlässt die Wahl dem Ausspruche des Marciano, welcher selbst die Kaiserin liebt und erklärt, zwischen beiden Bewerbern könne er keinen als den Würdigeren bezeichnen, die Kaiserin müsse selbst entscheiden. Diese wählt — Marciano, ihren erprobten Feldherrn und Freund; Leone erhält die Hand der früher eifersüchtig erregten Irene. — Die kurze aber klug abgewogene Dichtung gibt im kleinen Rahmen Gelegenheit zu verschiedenen und lebhaften Affecten, welche vom Componisten mit Erfolg benützt sind. Am meisten hervortritt als musicalische Characterzeichnung die Arie des Antemio *Da me stesso,* welche das stolze Selbstgefühl, seinem eigenen Werthe, nicht einer fremden Empfehlung die Hand der Kaiserin verdanken zu wollen, dann dessen Arie *Me infelice,* welche die gekränkte

[1] Beil. VIII. 397 und X. 302. [2] Beil. VIII. 450 und X. 303.

Ambition mit Entschiedenheit wiedergibt. Auch das Eifersuchts-Duett *Taci infido* zwischen Irene und Leone hat eine sehr gute Haltung und Bewegung. Die Arie des Leone *Sò che d'Aquila* ist in der Melodie und Begleitung musicalisch malend und wie auch die übrigen Solonummern auf virtuosen Vortrag berechnet. Der Chor fehlt in diesem Poemetto gänzlich, nur die Solosänger haben am Schlusse a cinque die Licenza an die Kaiserin Amalie zu singen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses dem Umfange nach kleinere Werk ohne Prunk der Scenerie und Costüme, blos durch den Gehalt der Charactere des Textes und ihres musicalischen Ausdruckes gefallen haben muss.

4. *Julo Ascanio, Rè d'Alba.* Poemetto drammatico (1708). Text von P. A. Bernardoni[1]. — Personaggi: Ascanio primo Rè d'Alba — Evandro principe Arcade — Carmenta, madre di Evandro — Emilia sorella di Evandro — Teucro Confidente di Ascanio. — Ascanius hat nach Besiegung des Teucer das Reich von Alba gegründet, wurde aber durch die Reize der besiegten Königsschwester Emilia besiegt, diese sträubt sich anfangs zum Scheine, gibt aber leicht dem Wunsche ihrer Mutter Carmenta und ihres Bruders Teucer nach und willigt in die Verbindung mit Ascanius. — Dieses Poemetto hat gar keine ernstliche Verwicklung, denn alle Partheien sind in der That gleich anfangs über das einverstanden, was später geschieht. Die Musiknummern sind eine Reihe von Bravourstücken mit brillanten Begleitungen, in welchen abwechselnd Fagottduo, Schalmeien, die Trombe, das Cembalo, 2 Viole di gambe mit virtuoser Betheiligung eintreten. Ein einziges a due unterbricht die Reihe der Arien und am Schlüsse vereinigen sich die fünf Singparte zur Licenza an den Kaiser Josef I. Das Ganze ist daher ein fortgesetztes Concert der ersten Sänger und Sängerinen ohne eigentliches dramatisches Interesse.

5. *Gli Ossequi della Notte.* Componimento per musica (1709). Text von Donato Cupeda[2]. — Personaggi: La Notte — Urania — Pasitea — Architettura — Il Sonno, amante di Pasitea — Il Silenzio. — Die Nacht will dem Namensfeste der Kaiserin ihre Huldigung bringen, sie fordert dazu die Baukunst, die Muse Urania, die Grazie Pasitea auf, welche dazu bereit sind, nur das

[1] Beil. VIII. 448 und X. 304. [2] Beil. VIII. 462 und X. 305.

Schweigen und der Schlaf machen gegen die Störung der Ruhe schwache Opposition, als sie aber hören, um was es sich handelt, so stimmen sie ein in den Chorus der Hymnen, und es dürfte kaum eine Tugend geben, die der Kaiserin in den Lobgesängen nicht im höchsten Grade beigelegt wird. Text und Musik sind gleich leicht und heiter gehalten, selbst bis zu einem gewissen Humor versteigen sich die Unsterblichen, wenn auf den lebhaften Mahnruf zur Mitwirkung der Schlaf und das Schweigen mürrisch ihr *„Deh posate! Deh tacete!“* in den kleinsten Intervallen entgegenbrummen und das Schweigen die Geliebte schlafen heisst, während der Schlaf in schläfrigen Rythmen seine Betrachtungen macht. Desto lebhafter sind die anderen Göttinen und haben an ihren Arie di bravura Gelegenheit ihre Kunstfertigkeit zur Geltung zu bringen. Auch die Ouvertüre ist voll Bewegung und breiter ausgeführt, in den Begleitungen der Arien kommen neben andern Soloinstrumenten vier Viole di gamba vor, die im Einklange zu spielen haben. Die Hauptstimmen im Vereine sind der einzige Chor, der während des Verlaufes der Handlung häufig nach den Arien antwortend eintritt und am Schlusse zur Licenza in einem Madrigale sich vereinigt.

6. *Il Mese di Marzo consecrato a Marte.* Componimento per musica (1709). Text von Silv. Stampiglia [1]. — Personaggi: Cleria — Sabina — Emilio — Menzio. — An eine idyllische Fabel von zwei Liebespaaren, deren Männer Soldaten sein wollen, knüpft sich lose genug an, dass in Rom der Monat März dem Mars durch einen Priester geweiht wird, der dann prophezeit, es werde ein kriegsberühmter Deutscher als römischer König seinen Namenstag im März haben, worauf alle Singenden in einen Päan des Römischen Kaisers Josef ausbrechen, dessen Namensfest in den März fällt. Diese gesuchte Combination von Umständen gab doch Veranlassung zu mehreren Bravourarien besonders der Sängerinen nebst einem Männerduett mit Trillerketten, und es ist nirgends bemerkt, dass das Auditorium mit diesem kleinen Musikfeste nicht befriedigt worden wäre.

7. *La Decima fatica d'Ercole*, ovvero *La Sconfitta di Gerione in Spagna.* Componimento pastorale-eroico (1710). Text von

[1] Beil. VIII. 459 und X. 306.

G. B. Ancioni[1]. — Personaggi: Elpino — Clori — Amalteo — Mirene — Ercole. — Die Hirten künden an, dass Hercules kommen werde, nachdem er ihren Tyrannen Geryon überwunden hat, daneben werden zwei leichte Hirten-Liebesangelegenheiten mit obligaten Schmerzen beigelegt. Hercules erscheint als Sieger, weist aber vielmehr prophetisch auf einen Fürstensprossen am Ister, der viel später kommen werde, am heutigen Tage sein Geburtsfest haben und alle iberischen Völker durch seine Tapferkeit in Erstaunen setzen werde. — Dieser Fürst vom Ister, der durch das Componimento gefeiert wird, ist König Karl III. von Spanien, welcher wenige Monate früher (27. Juli 1710) einen Sieg bei Almenar in Spanien über die Franzosen erfochten hatte. Dadurch wird die Sehergabe des Hercules begreiflich. — Wie der Titel der Composition aussagt, ist die Musik zum Theile heroisch, zum Theil pastoral. Die contrapunktisch durchgeführte Introduction und die wiederholten Chöre haben martialische Anklänge, während die Liebesepisoden von Hirtenglück triefen. Von den Hirtenliedern ist eine anmuthige Siciliana *Amor è un bel desir* sehr einfach und ansprechend, die Chöre sind theils in Madrigalform und aus den 5 Sängern beigestellt; auch die Licenza wird durch den Schlusschor gesungen. An Abwechslung und einzelnen Bravourstücken fehlt es hier durchaus nicht. Schalmei und deutsche Flöte durften in dem Schäferstücke erwartet werden, die Teorbe hat manche concertante Begleitung auszuführen.

8. *Dafne in Lauro.* Componimento per camera (1714). Text von P. Pariati[2]. — Interlocutori: Diana — Dafne — Apollo — Amore — Mercurio — Coro di Ninfe e Pastori. — Das Sujet ist so einfach als die Mythe. Apollo will dem Amor trotzen, dieser schiesst ihn aber mit einem glühenden, seine Schöne, Dafne, mit einem kalten Pfeil. Sie widersteht Apoll's Bewerbungen und wird zuletzt in einen Lorber verwandelt. Apoll weiss dann nichts geeigneteres zu thun, als einen Zweig davon der Stirne Kaiser Karl VI. entgegenzubringen. Den Character des heiteren Spiels verlässt die Musik auch während des Liebesjammers Apolls nicht, und der Amor buffo macht sich, muthwillige Töne anschlagend, vielmehr lustig darüber. Besonders hervortretend sind zwei

[1] Beil. VIII. 477 und X. 307. [2] Beil. VIII. 504 und X. 308.

Duette, das eine *Non v' è pace* von Diana und Dafne, worin sie sich über den Gram der Liebenden erlustigen, das andere *Nel pensier di non amarti* in welchem Apoll um Liebe fleht, Dafne ihn zurückweist. In beiden bewährt sich die contrapunktische Kunst in mannigfaltigen Imitationen auf das glänzendste. Im Ganzen fällt es auf, wie Fux gewisse musicalische Wendungen der Italiener immer mehr zu den seinigen macht, aber sich selbst darum keineswegs aufgibt.

9. *Orfeo ed Euridice.* Componimento da camera (1715). Text von P. Pariati[1]. — Persone, che cantano: Orfeo — Euridice — Plutone — Proserpina — Amore — Aristeo — Coro di spiriti degli Elisi — Coro di ombre infernali — Coro di amorini. — Orfeo kommt in die Unterwelt, seine geliebte treue Euridice sich für die Oberwelt zurückzuerbitten. Aristeo, der aus Liebe für Euridice sich den Tod gegeben hatte, macht vergebliche Einstreuungen, Amor und Proserpina legen Fürbitte ein, und Pluto, der wankende, gibt mit Rücksicht auf den hohen Geburtstag (des Kaisers) den man auf Erden feiert, nach und lässt die Liebenden ohne Bedingung ziehen. Die Zahl der Gesangsnummern ist ausser den langen Recitativen nicht unbeträchtlich, die einzelnen aber mit Rücksicht auf den ausgedehnten Text kurz und nicht über das gewöhnliche sich erhebend.

10. *Diana placata.* Componimento da camera (1717). — Text von P. Pariati[2]. — Persone, che cantano: Agamemnone — Ifigenia ed Erifile, figlie di Agamemnone — Achille — Ajace — Calcante — Coro di Ministri e Sacerdotesse di Diana — Coro di Vergini di Micene e di guerrieri. — Die oftbearbeitete Mythe der Versöhnung Dianens durch Iphigenia liegt hier in wenig entwickelter Handlung zu Grunde. Iphigenia und ihre Schwester Eriphile kommen auf Geheiss des Vaters Agamemnon nach Aulis in der Absicht, von Achilles und Ajax gefreit zu werden. Diana verlangt aber durch den Seher Kalchas wegen Tödtung einer Hirschkuh durch Agamemnon den Tod der Iphigenia. Agamemnon sieht sich genöthigt, dem Götterspruche sich zu ergeben, aber in dem Augenblicke, als Iphigenia geopfert werden soll, schickt Diana eine Hirschkuh, die an Iphigenia's Stelle getödtet

[1] Beil. VIII. 513 und X. 309. [2] Beil. VIII. 534 und X. 311.

werden soll, und die letzte erhält die Bestimmung, als Priesterin der Diana nach Tauris zu gehen. — Ungeachtet der ganze bedeutungsvolle Vorgang nur mehr in Umrissen behandelt wird, so sind doch mehrere der wichtigsten Nummern ausgeführter, und die dramatische Auffassung characteristisch, so Agamemnon's Arie *Il colpevole son io*, nachdem er den Ausspruch der Göttin erfahren hat, ebenso ist in Iphigenia's Arien Ernst und Festigkeit ausgesprochen, jede Ausschmückung entfernt gehalten, auch Achilles tritt entschieden auf, zuletzt musste freilich auch der Virtuose des Gesanges (Gaetano Orsini) mit einer Trillerkette bedacht werden.

11. *Psiche.* Componimento da Camera (1720—1722). Text von Apostolo Zeno[1]. — Interlocutori: Venere — Amore — Psiche — Mercurio — Doleria, Orgia, sorelle di Psiche — Giove. — Apostolo Zeno folgt in der Behandlung des Textes ziemlich genau der Mythe. Venus ist erzürnt, dass ihre Altäre verlassen werden und Psyche, die schöne Sterbliche, göttliche Verehrung erhält. Sie sendet Amor aus zur Rache, dass Psyche in den hässlichsten Sterblichen sich verliebe. Allein Amor verbindet sich selbst mit Psyche, besucht sie nur Nachts und verbiethet ihr, ihren ungesehenen Geliebten sehen zu wollen. Die Schwestern Psyche's machen sie durch die Einflüsterung, der Geliebte sei ein Ungeheuer, bestürzt und neugierig, ihn beim Scheine der Fackel zu besehen, Amor erwacht, macht ihr die bittersten Vorwürfe, liebt sie aber dennoch, Venus, die ihr mit dem strengsten droht, wird durch seine Bitten erweicht, Jupiter erscheint, macht Psyche zur Unsterblichen und verbindet die Liebenden. — Wahrscheinlich war eine Krankheit des Fux die Veranlassung, dass er im Jahre 1720, nachdem er 14 Nummern der Operette componiert hatte, den Rest zu componieren an Caldara überlassen musste. Im Jahre 1722 liess es ihn aber nicht ruhen, bei einem ähnlichen Anlasse, seine angefangene Composition gänzlich zu vollenden und in dieser Gestalt seinem Kaiser vorzuführen. Durch die doppelte Composition desselben Textes ist die Gelegenheit gebothen, die verschiedenartige Auffassung und Behandlung der beiden Meister zu vergleichen. Der grösseren Beweglichkeit des Italieners in der melodiösen Richtung setzte der

[1] Beil. VIII. 563. 582 und X. 313.

ernste strengere Deutsche, obschon den welschen Formen nicht ungeneigt, eine characteristisch-festere; durch Kunst verschönte Auffassung entgegen, wie dies in Jupiter's Arie n. 19 geschah, wo Fux glücklich die Form des Madrigals wählte. Auch die Contrastierung der Musik in „*Fier guardo*" mit dem „*Un dir lusinghiero*" ist Fux wohl gelungen. — Dem Texte fehlt es an vielen Stellen an Abwechslung des Gedankens und Ausdrucks, wenn Venus ohne Ende der Psyche vorwirft, dass sie schön sei und die Menschen ihr Altäre bau'n; auch darf man es wohl unfein nennen, wenn Psyche beim Anblick ihres Geliebten ruft: „È un mostro di beltade", abgesehen von den selbstverstandenen Bemerkungen, dass Psyche sich nicht selbst so schön gemacht und die Menschen nicht aufgefordert habe, ihr Altäre zu bauen u. dgl.

12. *Giunone placata.* Festa teatrale (1725). Text von?[1] — Personaggi: Giove — Giunone = *La Faustina.* — Venere — Mercurio. — Coro di Dei con Giove — Coro di aurette con Giunone. — Ueber Jupiter's Untreue erzürnt hat sich Juno vom Himmel entfernt und in Stymphalos, ihrem Lieblingsorte angesiedelt, wo ihr als Juno-Witwe ein Tempel erbaut wurde. Jupiter entbrannte für die abwesende Gemahlin mehr als früher für die anwesende, und hat Verlangen, dass Juno in den Olymp zurückkehre. Das gelingt durch die List der Venus und des Mercur, welche der Juno das Gerücht zukommen lassen, dass Jupiter eine andere rechtmässige Gemahlin nehmen wolle. Darüber kehrt die stolze und eifersüchtige Götterkönigin nach dem Olymp zurück und versöhnt sich mit Jupiter. — Das Ganze ist ein lose gewebtes Intriguenspiel im Götterkreise und den heiteren Ton hat die Musik in auffällig italienischen Formen bis ans Ende festgehalten. Die lockeren Gesänge der Venus, die gute Laune des Vaters der Götter, der die sonderbarsten Geständnisse macht, die falsche Demuth der stolzen Götterkönigin, dann auch die beliebten Sprünge des Götterbuffo Mercur biethen der Abwechslung und des Anmuthigleichten genug, während die Chöre mit herzlichem Jubel die gefeierte Kaiserin begrüssen. Zu wundern ist nur, dass für *Faustina*, welche den Part der Juno sang, nicht mit mehr Bravour in den Noten vorbedacht ist, allein dafür wird

[1] Beil. VIII. 618 und X. 316.

wohl die Künstlerin selbst in den Reprisen reichlich besorgt ge wesen sein.

13. *Angelica vincitrice di Alcina.* Festa teatrale in 3 atti (1716). Text von Pietro Pariati[1]. — Cantano: Angelica, Regina di Catajo — Alcina, Maga — Medoro — Bradamante — Ruggiero — Atlante, Mago — La felicità publica. — Eine Zauberoper, in welcher (nach Arriost) eine tugendreiche Königin, Angelica, über die Zauberkünste ihrer eifersüchtigen Rivalin, der Zauberin Alcinda, zuletzt siegt und mit ihrem treugeliebten Medoro verbunden wird, nachdem beide vorher allerlei Fährlichkeiten zu überstehen hatten, während ein zweites Liebesverhältniss zwischen Bradamante und Ruggiero nebenher läuft und ebenfalls glücklich sich löst. — Die Veranlassung zu diesem Feste war die glückliche Entbindung der regierenden Kaiserin Elisabeth von einem lange ersehnten Thronerben, dem Erzherzog Leopold, worüber Oesterreich und Wien insbesondere von einem Freudenjubel erfüllt wurde, der natürlich auch in einer dramatisch-musicalischen Prachtdarstellung einen entsprechenden Ausdruck finden sollte. Man griff zu einer Zauberoper, worin Gelegenheit zu festlichen Aufzügen, Verwandlungen, Gefechten und Tänzen hinlänglich gebothen war, und da die Vorstellung auf dem grossen Teiche in der Favorita statt hatte, so konnten zur Verherrlichung dieses Abends alle vier damals bekannten Elemente aufgebothen werden, wie das auch aus dem mit grossen Illustrationen erschienenen Programme sattsam hervorgeht. Ungeachtet für die Personen der feenhaften Handlung nicht leicht eine menschliche Theilnahme zu erreichen war, so bothen doch die abwechselnden Momente des Schauerlichen, des Kampfes und endlichen Sieges der guten Sache, Gelegenheit zu spannender und in einzelnen Nummern sehr wirksamer Musik. Ausser den zahlreichen Gesangsbravourstücken treten, wie gewöhnlich die Duetten (n. 18 und 32) durch kunstreiche Verschlingung der Stimmen, besonders das letzte hervor, in welchem contrastierende Affecte musicalisch neben einander zu gehen hatten. Das Ziel einer glänzenden Musik zu einer glänzenden Schaustellung zu schaffen, ist jedenfalls erreicht worden.

[1] Beil. VIII. 520 und X. 310.

14. *Elisa.* Festa teatrale per Musica (1719). Text von Pietro Pariati[1]. — Le persone, che cantano: Elisa, Regina de Fenici — Venere sotto nome di Arpalice — Iride sotto nome di Oronta — Enea — Imeneo — Arcate, compagno di Enea — Amore, creduto Ascanio, figliuolo di Enea — Jarba, rè di Getuli. — Das Sujet dieser festa teatrale ist die bekannte Episode der Aeneis, wo durch Dazwischentreten der Venus, des Amor und Hymenäus auf der Jagd während eines Gewitters die Verbindung des Aeneas und der Elisa (Dido) vermittelt wird, womit hier alle Götter einverstanden sind. — Es liegt nahe, dass der Name der Kaiserin Elisabeth, welche zu feiern war, auf die Dichtung des Poeten bestimmend eingewirkt habe. Tieferes Eingehen war bei einer Aufgabe, wie sie hier vorliegt, nicht leicht denkbar. Man wollte am Geburtstage der Kaiserin der Gefeierten eine musicalisch-scenische Huldigung bringen durch eine mährchenhafte Handlung, in welcher nichts als der Name der Fürstin (Elisa), die mit einem andern Prinzen verbunden wird, mit der Gefeierten gemeinsam ist. Denn weder die sittlichen, noch weniger die religiösen Principien der Stifterin dieser Verbindung (Venere) dürften den Ansichten des frommen Hofes entsprochen haben. Dass aber ein solcher Text componiert und ohne anstössig gefunden zu werden, bei Hofe aufgeführt werden konnte, ist ein Beweis, dass man in der Handlung nichts als eine Fabel, in den antiken Göttergestalten und ihren Kundgebungen nichts als conventionelle Schemen und Redewendungen annahm, genug wenn sie Anlass gaben zu brillanten Schaustellungen mit Gepränge und Musik. Daran fehlte es auch in unserem Falle nicht. Trojaner, Phönicier, Jäger und Jägerinen, Amoretten, Grazien und an deren Spitze Venus und Amor selbst, nebstbei Jagdlust, Gewitter, Verwirrungen und Entwirrungen liessen den Zuschauer schwer an das Einzelne des Textes einen strengeren Massstab anlegen. — Die Musik ist festlich und bequemt sich in vielen Nummern der italienischen Auffassung. Zum Eingang und am Schlusse ist ein Doppelchor der Sänger und Instrumentisten feierlich glänzend, die Arien der Venus, der Elisa und des Hymenäus haben zu Ausschmückung der Sänger überall Gelegen-

[1] Beil. VIII. 551 und X. 312

heit gebothen, und sie theilweise angedeutet, die Nummern 4, 12, 18 nehmen ganz italienische Formen an, jedoch ohne ihre Leichtfertigkeit; in der Bassarie des Jarba liegt etwas buffoartiges. Die Cavatine des Amor *Me credendo* ist ein artiges Strophenlied, eben so liegt in seiner Ariette *In quel che volgi a me* etwas einschmeichelndes und verlockendes, das Duett n. 21, in welchem Venus den verliebten Aronte hänselt, hat etwas ironisch-neckendes. Aus dem Ganzen geht hervor, dass der sonst so ernste Componist sich auf ein ihm ferner gelegenes Gebieth des heiteren Verkehres einliess und darauf nach seiner Weise mit Anstand freier bewegte.

15. *Le Nozze di Aurora.* Festa teatrale per musica (1722). Text von P. Pariati[1]. — Cantano. Nel prologo: Iride e due Cori. — Nella festa: Giove — Giunone — Aurora — Titone — Diana — Imeneo — Amore — Mercurio — Destino. — Alle Götter geben sich Mühe, Tithon mit Aurora zu verbinden: Zeus, Juno, Amor, Hymenäus, Mercur; Tithon und Aurora willigen ein, die wohlerzogene Götterprinzessin Aurora dringt auf einen ausdrücklichen Befehl des Göttervaters Zeus, auch den erhält sie; nur Diana macht einige Einstreuungen, damit die Handlung nicht zu rasch ablaufe. Uebrigens scheint es im Olymp ganz ähnlich zuzugehen, wie es auf der Erde bei der Vermählung der Erzherzogin Amalie mit dem Kronprinzen Karl Albert von Baiern zugegangen sein mag, denen die Licenza zum Schlusse die schönsten Dinge wünscht und prophezeit. — Der Text leidet mitunter an argen Längen und auch der Componist wird darunter gelitten haben, welcher sich nur durch ausgiebige Recitative retten konnte um den vielen Arien für die reichbetzte Göttertafel und die zahlreichen Chöre zu genügen, welche die meisten Arien umrahmen. Die Musik der ganzen Oper athmet Heiterkeit und Festlichkeit, angemessen der Zeit und dem Orte, zugleich auch in manchen Arien, besonders in der Arie *Toglieste me* eine Leichtigkeit und Grazie der melodiösen Erfindung, welcher die ultramontanen Vorbilder nicht vergeblich da gewesen sind. Zu den Zierden gehören auch zwei Duette und um auch den Mann der Teorbe, Franc. Conti, auf den Kampfplatz zu führen, ist die Sopranarie *Se chiedi al pino* mit brillanter

[1] Beil. VIII. 584 und X. 314.

Teorbenbegleitung gesetzt. Kurz Meister Fux hat sich mit allen Ehren aus seiner Sache gezogen.

16. *Costanza e fortezza.* Festa teatrale (1723). Text von Pietro Pariati[1]. — Attori: Publio Valerio Publicola — Porsenna, Rè di Etruschi — Tito Tarquinio — Valeria, figliuola di P. Valerio — Clelia, nobile Romana — Orazio — Muzio — Erminio, figliuolo di P. Valerio — Il fiume Tevere — Il Genio di Roma — Diversi Cori. — Der Wahlspruch Kaiser Karl VI.: *Constantia et fortitudine* gab dem Verfasser des Textes Veranlassung zum Sujet dieser Festa teatrale die Verherrlichung der römischen Costanza e Fortezza zu wählen, welche sich in den bekannten Scenen der Vertheidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles, des Verbrennens der eigenen Hand durch Mutius Scävola, nachdem er nicht Porsenna, wie er beabsichtigte, sondern dessen Geheimschreiber erdolcht hatte und durch die Flucht der Clölia mit den mitgefangenen Geiseln durch die Tiber darstellt. Porsenna, bereits an den Thoren von Rom stehend, um T. Tarquinius als König dort einzusetzen, gibt sowohl dieses Vorhaben als auch seine Bewerbungen um Valeria, die edle Römerin auf und biethet die Hand zum Frieden. — Nebenbei gehen mehrere sich kreuzende Bewerbungen um Clölia durch T. Tarquinius, Horatius und Erminius, dann der Valeria durch Porsenna und Mutius, welche Gelegenheit zu verschiedenen musicalischen Situationen geben. Ein Doppelchor singt am Schlusse: *Fan Costanza e Fortezza i sommi Eroi.* — Es war nicht blos die äussere Pracht, welche auf die Darstellung dieser Oper bei der Krönung in Prag verwendet wurde, ausserdem wirksamst unterstützt durch die besten Kräfte der Hofkapelle und der geladenen zahlreichen Instrumentalvirtuosen, wie Quantz u. v. a., wodurch der glänzende Erfolg erzielt wurde, es kam hinzu auch die Bedeutung der Handlung, die kunstreiche kraftvolle, edle Musik, welche daran ihren unwiderleglichen Antheil hatten. Aus jeder der 41 Gesangsnummern dieser Oper geht der Ernst und die Weihe hervor, mit welchen Fux bei seiner Aufgabe war, zu dem Feste einer Krönung ein Werk, seines kaiserlichen Gönners und seines eigenen Namens würdig zu schreiben. Der gesammten

[1] Beil. VIII. 593 und X. 315.

Musik ist der Character der Würde und der Kraft aufgeprägt, jede einzelne Arie, auch die Liebesscenen, bleibt diesem Character gemäss, wenn auch die darstellenden Bravoursänger bei einem solchen Feste an Bravourparthien nicht leer ausgehen durften, die aber niemals zu nichtssagendem Getändel herabsanken. Vor allem bedeutend und voll Leben sind die Chöre: schon der erste Doppelchor am Eingang der Oper lässt die beiden Heereslager der Etrusker und Römer ihr „*Ceda Roma*“ und „*Roma non paventa*“, gleicherweise am Schlusse des dritten Actes ihr „*Pace*“ und „*Guerra*“ wie herausfordernde Schlachtenrufe einander kräftig entgegentönen, und bei jedem bedeutenden Fortschritte der Handlung treten die Chöre als Massentheilnehmer ein. Mit besonderer Vorliebe ist ferner der instrumentale Theil dieser Oper behandelt, da vorzüglich in der feierlichen zweichörigen Ouvertüre auch der Contrapunktist mit seinen wirksamen Mitteln zur Stelle war. Unter den reichen Begleitungen geht im Chor der Flüsse (n. 4) eine die Wellenbewegung sehr glücklich mahlende Figur durch das ganze Stück mit, und die Wirkung des gebundenen Stiles im Freien hebt schon Quantz hervor, welcher der ersten Vorstellung beiwohnte. Wenn ihm später aus seiner Jugenderinnerung vorschwebte, dass die Musik mehr kirchenmässiges als theatralisches an sich gehabt habe, so muss ihm diese Erinnerung sich verdunkelt haben. Die Musik ist wohl durchaus ernst und festlich, aber doch weit entfernt vom Kirchlichen, das Fux in ganz anderer Weise auffasste, vielmehr klingen aus dieser wie aus andern dramatischen Compositionen jener Zeit die Concessionen, welche Fux dem Verlangen der Zeit gemäss gewissen welschen Opernwendungen in der Melodie machte, heraus, von denen in seinen Kirchenwerken keine Spur anzutreffen ist, abgesehen davon, dass das lyrische Element erhöhter subjectiver Empfindung nur in seinen Opern überhaupt und in dieser insbesondere den geeigneten Platz fand. Da die Chöre so häufig und bedeutend eintreten, war zu erwarten, dass Fux bei mehreren derselben die Madrigalform nicht bei Seite liess, besonders da auch die Chortexte der epigrammatischen Wendung am Schlusse nicht entbehren. Es wird nicht fehlgegriffen sein zu behaupten, dass Fux selbst, als er gichtkrank in Prag der ersten Aufführung seiner

Oper als Zuhörer beiwohnte, mit diesem seinen Werke zufrieden war: volle Ursache hatte er mindestens dazu.

17. *La Corona d' Arianna.* Festa teatrale (1726). Text von P. Pariati[1]. — Personaggi: Venere — Teti — Arianna — Bacco — Peleo — Simardo, principe di Nasso — Asterio, ambassiatore. — Das Sujet dieses theatralischen Musikfestes behandelt die Mythe der Vermählung der Ariadne mit Bacchus. — Ariadne ist von Theseus verlassen und um diesen klagend auf Naxos zurückgeblieben. Bacchus von seinem Siegeszuge in Indien zurückgekommen findet sie und wird von ihrer Schönheit entzückt. Die Klagen um Theseus werden immer schwächer, durch Vermittlung der Venus und das Geschenk einer Krone, die den Kummer vergessen macht, verstummen sie gänzlich und schliesslich willigt Ariadne in die Verbindung mit Bacchus. Um diese gar zu einfache Handlung etwas zu verwickeln, erscheinen noch zwei Bewerber um Ariadne: Peleus und Asterios, welche aber ohne Schwierigkeit beseitigt werden, indem durch Verkupplung der Venus Peleus mit Thetis verbunden wird, Asterios einfach nach Creta sich zurückzubegeben hat. Zum Schlusse kündigt Bacchus der Geliebten an, dass die Krone der Ariadne zum Lohne treuer (?!) Liebe unter die Sterne werde versetzt werden. — Schon aus der grossen Zahl der Gesangsstücke (35), noch mehr aus den vielen Tänzen und Decorationen, welche auf dem bekannten Teiche der Favorita ihre Pracht verdoppelt entfalten konnten, geht hervor, dass dieses Musikfest, ungeachtet es aus einem einzigen Acte bestand, zu den grossen Schaustellungen gezählt werden muss. Dass übrigens diese Götterhofgeschichte auf geringe menschliche Theilnahme berechnet sein konnte, ist im voraus klar, man war befriedigt, eine Reihe abwechselnder Musikstücke von den ersten Gesangskünstlern zu vernehmen, in welchen kaum mehr als die Situation der Personen im Momente des Vortrages in der musicalischen Auffassung berücksichtigt wurde. Diesem wurde in jeder Hinsicht genügt, sogar für einen mythischen Semibuffo in der Person des Bothschafters Simardo gesorgt, und daher eine concertartige Festmusik in jedem Sinne, wenn auch mit geringer dramatischer Wirkung, gebothen. — Das

[1] Beil. VIII. 626 und X. 317.

Wiener Diarium vom 28. August 1726 bemerkt über die Aufnahme der ersten Aufführung, dass „diese Opera bei den kaiserlichen Majestäten allergnädigstes Wohlgefallen, und bei dem ganzen Hofstaat und Adel ein allgemeines Lob gefunden hat".

18. *Enea negli Elisi* ovvero *Il Tempio dell' Eternità.* Festa teatrale (1731). Text von Metastasio[1]. — Interlocutori: Deifobe — Enea — L'Eternità — La Gloria — La Virtù — Il Tempo — L'ombra di Anchise — L'ombra di Lino — L'ombra d'Orfeo — Cori. Das Sujet stützt sich (nach Virgil) auf Aeneas' Besuch in der Unterwelt. Dort findet er die Zeit, die Ewigkeit, die Tugend, den Ruhm beschäftigt ein Bild zu entwerfen von der in fernster Zukunft erscheinenden Römischen Kaiserin Elisa und ihrem Geburtstage. Zum Schlusse findet Aeneas den Schatten seines Vaters Anchises, doch auch dieser lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Kaiserin, welche durch die Römer und den Römischen Kaiser mit Aeneas, dem Gründer des Römischen Volkes in Verbindung stehe. — War es schon ein sonderbarer Einfall Metastasio's, dass man in der Unterwelt nichts eifriger zu thun weiss, als eine nach Jahrtausenden mögliche Fürstin mit allen Vollkommenheiten auszustatten, so war es eine noch bizarrere Zumuthung durch eine Reihe von Schatten der Unterwelt und durch gestaltlose Personificationen irgend ein dramatisches Interesse erwecken zu wollen; denn der einzig mögliche Moment dazu, das Begegnen von Vater und Sohn wird vom Dichter ganz als Nebensache behandelt. Wenn also Fux, nur durch die gewähltere melodiosere Sprache unterstützt wie es scheint, sogar mit einer gewissen Wärme nur den Wortlaut, nicht die Handlung (denn diese war null) berücksichtigend eine Anzahl dankbarer Musikstücke von Werth niederschrieb, so dürfte jedenfalls seine begeisterte Anhänglichkeit an das kaiserliche Haus einen wesentlichen Antheil daran gehabt haben.

Im Jahre 1731 sollte den alten hilfsbedürftigen Mann noch eine schwere Heimsuchung treffen: am 8. Juni starb seine Gattin Juliane[2], durch 35 Jahre die treue Freundin und theilnehmende Pflegerin in seinen langwierigen Leiden. Fux fühlte sich durch

[1] Beil. VIII. 679 und X. 318. [2] Todtenprot. Beil. I. 21 [5].

diesen Todesfall so erschüttert, dass er sich im nächsten Jahre 1732[1] daran machte, sein Testament aufzusetzen, in welchem er seine brave Nichte Eva Maria Fux, die seit mehr als 30 Jahren im Hause ihres Oheims als Adoptivkind gelebt hatte, zur Erbin einsetzte. Ihr war es auch vorbehalten ihrem Wohlthäter die letzte Treue zu erweisen. Neben ihr lebte zugleich ihr unmündiger verwaister Bruder, Matthäus Fux, als Adoptivsohn im Hause, für den der Oheim, ungeachtet er ihm ein bedeutendes Legat vermacht hatte, dennoch weitere Schritte um einen Erziehungsbeitrag bei dem Kaiser unternehmen zu müssen glaubte.

Schon im Jahre 1727 hatte Fux dem Kaiser ein Gesuch überreicht, worin er um einen Erziehungsbeitrag für seinen siebenjährigen Neffen bittet, den er neben dessen Schwester an Kindesstatt angenommen hatte. In seiner Eingabe[2] dankt Fux zuerst für die im Jahre 1721 bewilligte Pensions-Abfertigungssumme von 8000 fl. für seine eventuelle Witwe, und bittet für seinen Neffen, der gute Talente verrathe, aber erst sieben Jahre alt sei und ihm in seinem hohen Alter die Vollendung seiner Erziehung nicht voraussehen lasse, in fernerem Anbetracht seiner eigenen vieljährigen Dienste um einen Erziehungsbeitrag. In dem Gutachten über dieses Gesuch[3] hat die Concertations-Commission (der Obersthofmeister mit dem Finanzminister) zwar „des Supplicanten (Fux) besondere, ganz offenkundige virtù, nebst seinen seit 1698 zu vollständiger Satisfaction geleisteten guten Dienste und andurch erworbenen Meriten gar wohl erkannt“ wagt es aber nicht, besonders in Anbetracht der hohen Besoldung und der vor wenigen Jahren erhaltenen 8000 fl. auf eine Gnadengabe für den Neffen einzurathen. — Darüber ertheilte der Kaiser keine Resolution, was einem abschlägigen Bescheide gleichkam.

Im Jahre 1733, 9. April erneuert Fux sein Gesuch[4] um einen Beitrag zur Prosequierung der Studien für seinen Neffen Matthäus, bis er sich zu einer Dienststelle fähig gemacht haben würde. Der Obersthofmeister beantragt darüber[5], dass dem Supplicanten Gnade genug sein könnte, „wenn der Kaiser dem adop-

[1] Beil. I. 5. [2] Beil. II. 13. [3] Beil. II. 14. [4] Beil. II. 15. [5] Beil. II. 16.

tirten dreizehnjährigen Sohn Matthäus nicht jetzt gleich, sondern a die des supplicierenden Kapellmeisters erfolgten Todfalles bis zu des Knaben eintretender Vogtbarkeit jährlich 400 fl. allermildest verwilligen wollte".

Darüber erfolgt des Kaisers eigenhändige Resolution: „Soll ihm, was ein Scholar Gehalt erhält, geben werden".

Damit waren jährlich 360 fl. bewilligt. — Wenn es auf den ersten Anblick befremden kann, dass Fux nach so oft wiederholten Gnadenbezeugungen nicht absteht, um neue Vergünstigungen zu bitten, so ist zu bedenken, dass die Aengstlichkeit, mit dem Vorhandenen nicht auszukommen, eine im hohen Alter nicht seltene Erscheinung ist, besonders wenn man aus drückenden Verhältnissen in der Jugend sich emporarbeiten musste. Da diese Sorge überdies einen armen nahen Verwandten betraf, den Fux zugleich nach seinem Ableben in Verbindung mit dem kaiserlichen Hofe wissen wollte, so wird diese Sorge dadurch wenn auch nicht begründet doch erklärbar. Sicher ist aber, dass die Grossmuth des Kaisers von mehreren Kunst- und Zeitgenossen des Fux in weit auffallenderer Weise ausgebeutet wurde, und man weiss, wie verführend solche Exempel in ähnlichen Lagen zu wirken vermögen.

XIV.

Die kaiserliche Hofkapelle unter ihrem Kapellmeister Fux (1715—1740).

Ungeachtet Fux bis an sein Ende als Hofkapellmeister fungierte, so brachte es doch seine körperliche Schwäche mit sich, dass er als Dirigent der Musik seit lange durch seinen Vice-Kapellmeister Antonio Caldara sich vertreten lassen musste, bis auch dieser am 28. December 1736, 66 Jahre alt, mit Tode abgieng. Fux war nun ohne Vice-Kapellmeister, bis zum 6. Febr. 1739, wo von Fux empfohlen, Luca Antonio Predieri in diese Stelle eintrat und 1746 selbst Hofkapellmeister wurde.

In dieser letzten Periode des Wirkens unseres Fux waren im Hof-Musikstatus mehrfache Veränderungen vorgegangen, welche an die Vergänglichkeit irdischer Grösse mahnen konnten. Der Cavagliere Direttore di musica, Principe Luigi Pio machte, da er 1732 Gesandter bei der Republik Venedig geworden war, Platz dem Grafen Ferdinand Lamberg, mit dem Fux, wie es scheint, ohne Conflicte sich benehmen konnte. — Von den Compositoren war der geniale Francesco Conti am 20. Juli 1732, Carlo Ag. Badia am 23. September 1738 durch den Tod aus der bereits sehr gelichteten Reihe der grossen Hofcomponisten geschieden. Neue Kräfte mussten herbeigezogen werden, die Lücken zu füllen, darunter einige nicht unbedeutende Talente, wie Georg Reutter der jüngere, welcher wegen seiner Brauchbarkeit von Fux viele Anerkennung erfuhr und am 1. März 1731 Hofcompositor wurde. Nach dem Tode des Fux wurde er anfangs zweiter, dann erster Hofkapellmeister, entsprach aber den gehegten Erwartungen wenig. Matteo Palotta wurde 1733 vom Kaiser zum Compositor ernannt, 1741 entlassen, 1749 aber reactiviert, ohne dass über seine Thätigkeit erhebliches bekannt geworden wäre. Georg Christian Wagenseil, ein Schüler des Fux, wurde zugleich mit Giuseppe Bonno im Jahre 1739

Hofcompositor, von denen dem von Fux als minder begabt erklärten Bonno in spätem Alter (1. Februar 1774) die Hofkapellmeister-Stelle zufiel, während Wagenseil sich niemals über den Hofcompositor erheben konnte. Die jungen Kräfte liessen es gewiss nicht an Fleiss und Eifer fehlen, sie leisteten was sie konnten, aber sie vermochten eben nicht, den Glanz und Ruhm der Hofkapelle zu erhalten, welche ihnen die ausgeschiedenen grossen Vormänner als ein gefährliches Erbe zurückgelassen hatten.

Von Compositionen des Fux, welche in dieser letzten Periode zur Aufführung kamen, wird nur bei zwei Anlässen erwähnt. Es war im Jahre 1736 bei der Vermählung der Erzherzogin Maria Theresia mit Herzog Franz von Lothringen, wo das grosse Tedeum[1] gemacht wurde, und bei dem Tode des Prinzen Eugen, wo dem sinkenden Sterne Oesterreichs das öfter erwähnte grosse Requiem von Fux die letzten Ehren erwies.

Nahe dem Ende seiner Künstlerlaufbahn können wir die Gesammtthätigkeit des Hofkapellmeisters Fux übersehen, wozu er durch die glücklicherweise erhaltenen zahlreichen amtlichen Gutachten ein äusserst schätzbares Material zu seiner eigenen Würdigung zurückgelassen hat.

Schon in der Natur der Sache liegt es, dass die Stellung des Kapellmeisters eines zahlreichen Musikkörpers an einem glänzenden Kaiserhofe, wo so viele grosse und kleine Interessen in beständiger Reibung sind, mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden sein müsse und dass kein unbedeutendes Mass von Selbständigkeit und Klugheit dazu gehöre, sich darin wie Fux durch 25 Jahre mit allen Ehren zu behaupten. Das dornenvolle einer solchen Stellung steigerte sich noch dadurch, dass die tonangebenden Hofcavaliere nicht blos Deutsche, sondern auch Italiener und Spanier waren und unter den Musikern selbst der Vice-Kapellmeister und die Compositoren, dann der Chor der männlichen und weiblichen Sänger, so wie ein Theil der Instrumentisten Italiener waren. Aber keine Klugheit und Festigkeit dürfte ausgereicht haben, dass der Deutsche, Fux, gegenüber den grossentheils widerstrebenden fremden Elementen erfolgreich die

[1] Beil. X. 270.

Stirne gebothen hätte, wäre er nicht eines kräftigsten Rückhaltes in der Person des Monarchen versichert gewesen. Diesen Rückhalt, auf den er sich in seinen Gutachten öfter — auch zum Misvergnügen des Obersthofmeisters — bezieht, verdankte aber Fux keiner andern Protection, als dem Namen und Ansehen, welches er sich durch seine eminenten Fähigkeiten in trefflichen Compositionen, durch seinen Gradus ad parnassum, durch die Schüler, welche von ihm ausgiengen, verbunden mit einem durchaus ehrenhaften Character zu erringen wusste. Dieses Ansehen behielt er auch zu einer Zeit, wo seine körperliche Gebrechlichkeit und zuletzt sein hohes Alter ihn an der vollen Ausübung seiner Berufspflicht nach seinem eigenen Geständnisse vielfach hinderlich waren und daher seinen Gegnern willkommene Blössen gegeben hatten. Dessungeachtet beliess ihn sein Kaiser unangefochten an der Spitze der Musik, welche er so trefflich zu leiten verstand.

Es lag durchaus keine Ueberhebung, sondern nur gerechtes Selbstgefühl der Bedeutung seiner Stellung zu Grunde, wenn Fux das Andringen Mattheson's um biographische Daten ablehnend mit den Worten schliesst: „Indessen sei mir genug, dass ich würdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Kapellmeister zu sein[1]". Auch dem Dilettanten Principe Pio di Savoja, der sich als Capo della Musica imperiale gerieren wollte, stellt er entgegen, dass die Direction der Musik von niemand als einem *in arte perito* der Gebühr nach versehen werden könne[2], da überdiess „in der kais. Instruction articulo 13° die Kapellmeister für Capi der Musik erkläret seien." Sogar der Meistertitel in der Musik, erklärt Fux gelegentlich, „könne keinem mit Recht beigelegt werden, welcher die Composition nit aus dem Grunde versteht". Die Entschiedenheit, mit welcher er in der Beschwerdeschrift gegen den Protettore Principe Pio, einem ausgesprochenen Günstlinge des Kaisers entgegentritt und bittet, dass die Kapellmeister bei ihren alten, zur Besorgung des kais. Dienstes so nothwendigen Gerechtsamen geschützt werden, gieng jedoch nicht dahin, sich mit seinen vorgesetzten Behörden und Personen in schroffen Gegensatz zu bringen, im Gegentheile bittet er am Schlusse seines ersten Musikreferates[3] als Hofkapellmeister (1715)

[1] Beil. III. 4. [2] Beil. II. 23. [3] Beil. VI. 19.

den Obersthofmeister, „er möchte sich belieben lassen, sein in der Wahrheit und Aufrichtigkeit gegründetes Einrathen mit Dero Referat und hohen Protection zu secundieren, damit dadurch gleich anfangs seiner carica er bei der Musik in Credit gesetzt und mithin zur Beförderung Ihro Majestät Diensten ein hauptsächlicher Vorschub gegeben werde".

Der Grundzug, welcher durch alle seine Gutachten bei Anstellungen, Gehalterhöhungen, Pensionierungen altverdienter Musiker oder ihrer Witwen und Waisen hindurchgeht, ist Billigkeit, Wohlwollen und Humanität, da er oft das fürbittende Wort um Unterstützung solcher Personen ergreift, welche ausserhalb seines Berufskreises liegen, und sie mit grosser Wärme zur Berücksichtigung empfiehlt, ja als der Aspirant, Bernardo d'Aprile[1] um eine Hofcompositorstelle einschritt, äusserte Fux, dass der Supplicant, wenn er mit ruhigem Gemüthe arbeiten könnte und nit um das tägliche Brot für sich, Weib und sechs Kinder sorgen müsste, vor allem andern „in den hiesigen Stylum" sich schicken müsse, wozu Fux das seinige beizutragen bereit sei. Wo Talent und Kunstfertigkeit hervortrat, fanden sie in Fux immer einen warmen Fürsprecher, ohne Unterschied, ob die Individuen Deutsche oder Italiener waren. Seine Verträglichkeit mit Fremden bewies Fux vorzüglich in dem Verhältnisse zu seinem Vice-Kapellmeister Ant. Caldara, der in gewisser Richtung, besonders in Composition von Opern, die vorzugsweise im Geschmacke des Hofes waren, als sein Rival anzusehen war. Ungeachtet Caldara in untergeordneter Stellung einen höheren Gehalt (von 3900 fl.) als sein Chef und eine bedeutend grössere Abfertigung (von 12.000 fl.) für seine eventuelle Witwe bezog, ist doch nirgend ein Zug von Neid oder Misgunst in den Gutachten des Fux gegen Caldara zu bemerken: Fux bezeichnet ihn immer als einen Künstler „von grosser Virtù und Capacität"[2], trat auch nicht, wie das Obersthofmeister-Amt besorgte[3], mit gleichen Ansprüchen, wie jener hervor, und nach Caldara's Tode befürwortete Fux sogar das Gesuch seiner Witwe um eine Pension[4]. Besonders waren es jugendliche Talente, die Fux mit Nachdruck unterstützte wie Max Hellmann, Gottfr. Muffat, Chr. Wagenseil,

[1] Beil. VI. 151. [2] Eb. 16. [3] Eb. 179. [4] Eb. 246.

Georg Reutter jun., Theresia Holzhausen u. a.; er wusste sogar für die Schulden des genialen Cimbalisten M. Hellmann die Entschuldigung, dass er in diesen elenden Nothstand wohl auch aus der Jugend gemeiniglich angebornen üblen Wirthschaft verfallen sein mag, bittet dringend um kais. Gnade „weil höchst schade wäre um dessen unvergleichliche und mit grossen kais. Unkosten erlernte virtü". Diese Nachsicht hinderte aber nicht, dass Fux in andern Fällen einen Hofscholar[1] als einen jungen, verderbten Menschen bezeichnet, der wegen unnütz gemachter Schulden von 3000 fl. von Wien weggetrieben wurde. Als der Violinist K. Gigl[2] um eine Violonistenstelle ansuchte, äusserte sich Fux streng genug: „Da dieser Supplicant den Violon niemals gespielet hat, mithin für einen Violonisten mit Wahrheit sich nit ausgeben kann, als folgt von sich selbst, dass ich in dessen vermessene Anmassung nit einrathen soll". Besonders empfindlich wurde Fux, wenn man seine Amtierung als Kapellmeister angriff. Als ihm von M. Jos. Hammer, dem Vater eines jungen Violinisten vorgerückt wurde, Fux habe den Hofscholaren Salviati seinem Sohne vorgesetzt (wobei aber Fux im vollen Rechte war), sagt dieser am Schlusse seiner Rechtfertigung[3]: „Ueberlasse demnach Ihro Excellenz (dem Obersthofmeister), ob diese vermessene Anklage nit mit einem Verweis abzustrafen sei". Dieser Fall ist aber der einzige, wo ein Musiker mit einer Beschwerde gegen den Kapellmeister auftritt.

Ueber den Wirkungskreis des Musik-Oberdirectors oder Cavalier Protettore di Musica, deren erster im Jahre 1709 unter K. Josef I. erscheint, erfahren wir durch die bereits erwähnte Beschwerdeschrift gegen den Principe Pio di Savoja, dass in der Instruction für die Hofkapellmeister, die von K. Leopold I. erlassen, und von seinen Nachfolgern K. Josef I. und Karl VI. bestätigt wurde[4], von einem solchen Cavaliere noch gar keine Rede sei und die oberste Leitung der Hofkapelle jederzeit und in jeder Beziehung dem Hofkapellmeister zugestanden sei, und später dem Cavaliere nur die Protection und die Leitung der Oper, wahrscheinlich auch des Balletes und aller kleineren musi-

[1] Beil. VI. 125. [2] Eb. 141. [3] Eb. 146. [4] Sie ist abgedruckt Beil II. 24.

calischen Festins bei Hof überlassen wurde, wozu die Kapellmeister und Compositoren die Compositionen zu liefern, und die Kapelle den grössten Theil der Sänger und sämmtliche Instrumentisten zu stellen hatten. Natürlich fiel auch das Einstudieren und Dirigieren des musicalischen Theiles dem Kapellmeister oder Vice-Kapellmeister zu.

An kleineren Reibungen scheint es zwischen der Theaterparthei und der Hofkapelle im engeren Sinne nie gefehlt zu haben, wie aus einer gelegentlichen Bemerkung des Fux im Jahre 1722 wegen eines zweiten Copisten hervorgeht. Er schreibt: „Zu K. Leopold I. Zeiten hatte das Theater andere und die Kapelle andere Copisten, darum, weil wenn Opern, servizj di camera, Serenaden und Oratorien zu copieren sind, was schier unaussetzlich geschieht, die Kapelle zurückstehen muss und mit Copiatur nicht kann versehen werden, gleich ich selbst es hab erfahren müssen[1].“

Da Fux schon um 1723 an einer hartnäckigen chronischen Fussgicht zu leiden begann, so fiel von dieser Zeit an wohl der grösste Theil der Direction seinem Vice-Kapellmeister Ant. Caldara zu, der von seinem Antritte im Jahre 1716 bis zu seinem Ableben (28. Dec. 1736) diensttauglich geblieben zu sein scheint. Später bis 1739 war Fux ohne Vice-Kapellmeister, wo hierauf, wie erwähnt, Luc' Antonio Predieri als solcher eintrat und auch seinen Kapellmeister überlebte. Allein ungeachtet seiner körperlichen Infirmitäten versah Fux doch immer bis zum Jahre 1740 die Pflichten seines Amtes wenigstens in jenem Theile, welcher die Gutachten über Anstellungen, Gehalterhöhungen und Pensionierungen der Musiker betraf, wie die noch vorhandenen Acten bezeigen, nur musste er in den letzten Jahren sich dabei einer fremden Hand bedienen.

Der Stand der Hofkapelle war unter den Kaisern Leopold I. und Josef I. sowohl im Chor der Sänger als der Instrumentisten ein sehr ansehnlicher und darum auch sehr kostspieliger geworden. Dieser letzte Umstand und die Unordnung in der Ausbezahlung der Gehalte waren hauptsächlich der Grund, warum auf kais. Befehl (3. September 1711)[2] dem Obersthof-

[1] Beil. VI. 81. [2] Beil. II. 27.

meister aufgetragen wurde, „von den musicis nur diejenigen zu behalten, welche die besten sind, und allein zu dem Kapelldienst erfordert werden, die übrigen, wie auch die Cantatricinen, Compositoren und was zu den theatris gehört zu licentiieren“. Der damalige Vice-Kapellmeister Ziani wurde beauftragt, den Vorschlag zu machen, und zugleich die Gehaltstufen festzustellen. Nach diesem Vorschlage wurden von den 95 wirklichen Musikern 30 entweder einfach entlassen oder pensioniert, während der Rest von 65 sich im Jahre 1712 in folgender Weise vertheilte[1]:

1 Kapellmeister,	2 Altisten,	1 Teorbist,
1 Vice-Kapellmeister,	3 Sopranisten,	3 Fagottisten,
1 Compositor,	1 Sängerin,	2 Posaunisten,
1 Concertmeister,	16 Violinisten,	6 Oboisten,
3 Organisten,	2 Gambisten,	1 Cornettist,
3 Bassisten,	3 Violoncellisten,	1 Lautenist,
4 Tenoristen,	2 Violonisten,	8 musical. Trompeter.

Diese eingreifende Regulierung der Hofkapelle wurde Reformation oder Reformierung, und die ausgeschiedenen Musiker Reformierte, die Wiederangestellten Confirmierte genannt. Als Fux wenige Jahre später Hofkapellmeister wurde, klagt er wiederholt über die unglückselige Reformierung und hatte wohl für seine Person Grund, sie so zu nennen, da er oft genug mit Gesuchen bestürmt wird um Wiederanstellung von solchen, „die das Unglück hatten reformiert zu werden“. Wenn auch im Princip nicht zu misbilligen war, dass das Uebermass minder tauglicher Kräfte eingeschränkt wurde und man eine Ordnung in den financiellen Haushalt zu bringen suchte, so war doch die Lage derjenigen, welche keine andere als eine musicalische Bildung sich angeeignet hatten und ihre Anstellung bei Hofe für eine dauernde betrachten durften, durch die plötzliche Entlassung ohne alle oder mit einer dürftigen Sustentation eine beklagenswerthe zu nennen.

Viel und für die Dauer war auch durch die Reformierung nicht gewonnen, denn wenige Jahre nachher (1715) war die Zahl der bei der Hofmusik angestellten Personen auf 100, im Jahre 1723 auf 134 gestiegen und es blieb auch bei dieser Zahl bis 1740

[1] Beil. V.

mit geringer Schwankung. Zu der Vermehrung dieses Standes trug vor allem das gesteigerte Bedürfniss für die mit immer erhöhter Pracht ausgestatteten grossen Opern bei. Wurden dazu auch ausgezeichnete Kräfte besonders für Gesang ausschliessend für eine gewisse Zahl von Vorstellungen engagiert, so fanden sich darunter doch nicht wenige, die zugleich dem Status der Hofmusiker einverleibt zu werden sich bemühten. Dass die Instrumentisten weder an Zahl noch Leistungsfähigkeit gegenüber den Sängern zurückbleiben durften, war eine natürliche Folge. Dazu kam noch, dass schon damals ältere verdiente Mitglieder noch als activ mitzählten, obschon sie grösstentheils oder völlig dienstunfähig waren und darum einen Ersatz von jüngeren Kräften erheischten. So führt Fux 1732 an, dass unter 20 angestellten Violinisten nur 12 dienstfähig seien, während 16 zu Bestreitung der Hofdienste unumgänglich nöthig befunden wurden[1]. Zum Theile wurde in einigen Abtheilungen, als der Componisten, der Organisten, vorübergehend eine Ueberzahl dadurch herbeigeführt, dass befähigte Scholaren untergebracht werden mussten. Dagegen trat wieder in anderen Zweigen wirklicher Mangel ein, wie bei den Sängern[2], wo im Jahre1737 zu Bestreitung der Hofdienste man zwei fremde Discantisten und eben so viele Tenoristen herbeiziehen musste. Auch über Mangel an Altisten ist eine lange sich fortspinnende Klage und die Ueberzahl von 7 Organisten des Jahres 1724 war im Jahre 1733 auf zwei „zum Dienen taugliche" herabgesunken.

Ungeachtet über die meisten Mitglieder der Hofkapelle die Gutachten, welche später zusammengestellt werden, den besten, ja in den meisten Fällen den einzigen Einblick in die Leistungsfähigkeit der Einzelnen gewähren, so wird es doch nicht überflüssig sein, einige allgemeine Betrachtungen über den Stand der Hofkapelle unter Fux und ergänzende Bemerkungen über einzelne bedeutende Persönlichkeiten vorauszuschicken, welche in den Gutachten nicht erwähnt sind.

Die Periode der Musik, welche uns hier berührt[3], fällt mit der Blüthezeit der Italiener zusammen, welche aber in mehreren

[1] Beil. VI. 193. [2] Eb. 236. [3] Vgl. Köchel, die kais. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien, 1869.

Zweigen besonders der Instrumentalmusik in den Deutschen Rivalen fanden. Die Oper blieb aber ihren Texten, Compositoren und Sängern nach beinahe ausschliessend italienisch und sagte dem Geschmacke des Hofes sichtlich am meisten zu, wesshalb auch die deutschen Compositoren, Fux nicht ausgenommen, italienische Texte in Musik setzen und willig oder widerwillig dem italienischen Geschmacke huldigen mussten. Unter den italienischen Componisten stand Ant. Caldara den anderen allerdings voran, ungeachtet in einzelnen Partien Francesco Conti (1713—1732) treffliches leistete, und auch Carl. Aug. Badia (1712—1738), Gius. Porsile (1720—1740), Matt. Palotta (1733—1740) und später Luc. Antonio Predieri (1739—1740) mit anerkennenswerthen Leistungen hervortraten.

Von jüngeren deutschen Kräften gab Georg Reutter d. j. (1731—1740) und Georg Christ. Wagenseil (1739—1740), ein ausgezeichneter Schüler des Fux, die besten Hoffnungen. Dennoch hat Fux 1728 Febr. Ursache zu klagen: „Dermalen ist ein Abgang an Compositoren, indem fast alle Arbeit auf den Vice-Kapellmeister Caldara allein fällt[1].“

Unter den zahlreichen Organisten zeichnet Fux vorzüglich seinen Schüler Gottlieb Muffat (1717—1740) aus, zugleich als Organist, als Componist und Informator im Clavier bei den Erzherzogen; auch die besonders virtuosen Dienste des Anton Karl Richter (1718—1740) werden von Fux hervorgehoben.

Der Sängerchor bestand aus den gewöhnlichen Männerstimmen der Tenore und Bässe, dann aber waren in frühester und auch noch in ziemlich später Zeit (bis 1798) die Alt- und Sopranstimmen zum Theile von Männern gesungen, welche Falsettisten hiessen, zwar nicht die völlige Höhe der Knaben- und Frauenstimmen erreichten, aber zu ihrer Zeit vocum miracula genannt wurden. Einen ähnlichen Namen wegen ihrer Vortrefflichkeit erhielten in denselben Parten die Castraten, welche ausschliesslich Italiener waren und in der Hofkapelle bei der Oper bis zum Jahre 1740 eine vorzugsweise Verwendung fanden. Allerdings ist bei jedem einzelnen erwachsenen Sopranisten und Altisten nicht mit Gewissheit anzugeben, ob er nicht etwa Falsettist war;

[1] Beil. VI. 151.

allein bei den italienischen Namen dürfte die Annahme gegen einen Falsettisten begründet sein, während Niederländer, Deutsche, Spanier niemals ein Contingent der Castraten stellten. Die Knabenstimmen waren in den Verzeichnissen in der Regel nicht der Zahl nach angegeben, sollten aber nicht unter der Zahl 12 gehalten werden, überstiegen aber diese öfter um 4 bis 7 Individuen und mehr. Wegen dieser Unbestimmtheit können sie bei der Vergleichung nicht mitzählen, dabei sind daher jederzeit erwachsene Sänger gemeint.

Die Frauenstimmen erscheinen in grösserer Zahl als Hofsängerinen zur Blüthezeit der Oper, daher von 1718 bis 1740, wo ihre Zahl in keinem Jahre unter 4 herabgieng, sich aber von 1728 bis 1737 immer zwischen 8 und 9 bewegte; darunter waren 2 bis 3 deutsche gegen den Rest italienischer Kehlen.

Die Stärke des ganzen Chors erwachsener Sänger hob sich in der Periode von 1720 bis 1740 von 30 bis 44, um später nie wieder diese Zahl zu erreichen.

Unter den Namen von Sängern mit hervorragenden Leistungen in dieser Periode sind hervorzuheben:

Die Bässe: Friedrich Götzinger (1711—1735) mit seiner starken und ausgiebigen Stimme; Anton Berti (1729—1740), den Fux einen Fundamentalmusicus nennt; aber als der vorzüglichste Christian Praun (1715—1740) ebensowohl in der Oper, im Kammerdienste, als in der Kapelle.

Die Tenore: mehr der vorhergehenden Periode angehörig Silvio Garghetti (1702—1729); von Fux am höchsten gestellt: Christian Payer mit vortrefflicher Stimme, auch in welschen Cantaten sich auszeichnend; Gaetano Borghi (1720—1740) vom Kaiser berufen.

Die Altisten: Gaetano Orsini (1699—1740), für dessen vortreffliche Methode Fux nicht Lobsprüche genug findet; Filippo Antonelli (1734—1740), von Loretto nach Wien berufen; Giuseppe Appiani (1739—1740) „ein Virtuos di prima sfera".

Die Soprane: Domenico Genovesi (1717—1740), von Fux der erste Sopran der Hofkapelle genannt; Giuseppe Monteriso (1716—1740), höchst verlässlich, der beste Sopran nach

Genovesi; Felice Salimbeni (1733—1738), nach Wien berufen, galt für einen der edelsten Opernsänger.

Die Sängerinen Maria Landini (Conti) (1713—1732) und M. A. Lorenzoni (Conti) (1723—1732), beide Sängerinen ersten Ranges mit Gehalten von 4000 fl. — den höchsten üblichen — nach Wien berufen und angestellt; Anna Lisi Badia (1711—1726) und Rosa d'Ambreville (Borrosini) (1721—1740), den vorhergehenden zurückstehend; aus der früheren Periode Regina Scoonians (1717—1740), — von Fux besonders hochgestellt Theresia Holtzhauser (Reutter) (1728—1740) mit ihrer drei Octaven umfassenden gleichen Stimme und seltenen musicalischen Festigkeit; Anna Barbara Rogenhofer (Schnautz) aus der trefflichen Schule Gaetano Orsini's.

Die Zahl der Instrumentisten schwoll von 48 im Jahre 1712 — im Jahre 1721 auf 73, welche in folgender Weise vertheilt waren:

6 Organisten,	2 Cornettisten,
23 Violinisten,	4 Fagottisten,
1 Gambist,	5 Oboisten,
4 Violoncellisten,	4 Posaunisten,
3 Contrabassisten,	1 Jägerhornist,
1 Teorbist,	16 Trompeter,
1 Lautenist,	2 Pauker.

Die Zahl von 70 und darüber hielt sich bis 1740, hatte aber dabei mehrere ganz oder theilweise dienstunfähige mitgezählt. — Der Nationalität nach treten aber in dieser Periode der Italiener immer mehr Deutsche ein, so dass nach und nach die Italiener die Ausnahme werden.

Wir treffen in jener Zeit auf eine Anzahl von Orchester-Instrumenten, die mittlerweile aus dem Gebrauche geschwunden sind, ohne einen eigentlichen Ersatz durch neue Erfindungen zu erhalten, sondern nur durch den zweck- und kunstmässigeren Gebrauch der vorhandenen überbothen wurden, so beispielsweise mehrere Arten von Geigen u. dgl. Von ganz neu erfundenen Orchester-Instrumenten, die sich zugleich bewährten, ist nur die Clarinette zu erwähnen; diese kam aber erst viel später (1787) an der Hofkapelle in Gebrauch.

Zu den später aufgegebenen Instrumenten, welche in der Hofkapelle durch eigene Individuen gespielt wurden, gehört der Zinken, die Laute, die Teorbe, die Viola da gamba, der Baryton und das Cymbal. Die Componisten aus jener Zeit setzten aber auch für Schalmei, Violetta, Flûte allemande u. dgl., welche wahrscheinlich von andern angestellten Musikern gespielt wurden, da man früher sich nicht mit der Kenntniss eines einzigen Instrumentes begnügte.

Der Zinken (Cornetto), ein sehr altes und primitives Holzblasinstrument, bestand aus einer geraden oder gekrümmten Röhre mit Löchern und einem trompetenartigen Mundstück, welches an das eine Ende der Röhre gesteckt wurde. Sein Ton soll ziemlich scharf und rauh gewesen sein, doch schützte ihn die lange Gewohnheit und der Mangel des Ersatzes, welcher endlich in der weiteren Verbreitung der Oboe gefunden wurde. In der Hofkapelle fand der Zinken durch 2 Jahrhunderte viele Verwendung und war mit je 1 bis 3 Bläsern besetzt. Der letzte Zinkenist starb 1746.

Die Laute, bekanntlich ein Saiteninstrument, dessen Saiten mit den Fingern gerissen wurden, ein wegen der endlosen Verstimmungen wenig verlässliches Werkzeug, fand aber vielfache Verwendung als Begleitinstrument zum Solo- und Chorgesang, allein oder zugleich mit andern Saiteninstrumenten. Bei der Hofkapelle war je ein Luttinist seit dem Jahre 1566 bis zum Jahre 1728 angestellt.

Die Teorbe (Tiorba), der Basslaute nahe verwandt, wurde in der Kirche und in der Oper statt des Claviers gebraucht. Die Hofkapelle besass in Francesco Conti (1701—1732) den ersten Teorbisten der Welt.

Das Cymbal, die ältere Form unseres jetzigen Flügels, wo die Saiten durch Stäbe mit Rabenkielen gerissen wurden, war durch den genialen Max Hellmann, einen Schüler des berühmten Pantaleon Hebenstreit von 1724 bis 1763 besetzt.

Die Viola da gamba, von dem verwandten Violoncell vorzüglich durch die Bünde auf dem Griffbrette verschieden, erhielt sich auch lange neben diesem und war in der Hofkapelle von 1682 bis 1740 mit 1, 2 bis 4 Gambisten besetzt, von denen Franz Hueffnagel excellierte.

Der Baryton, der Viola da gamba ähnlich, mit 5—7 Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen werden und daneben mit 8—16 Drahtsaiten, die mit der Spitze des Daumens gerissen werden, fand in der Hofkapelle nur zwischen 1721 und 1740 Anwendung, ungeachtet er von edlem, angenehmen Klange gewesen sein soll.

Die Violine. So wie die Instrumentalmusik anfieng selbständig aufzutreten, war die Wichtigkeit der Violine im Orchester für alle Zeiten entschieden. In der Hofkapelle wurden 1712 und später 16 Violinisten zur Bestreitung der Hofdienste für unabweislich nothwendig befunden; man überschritt diese Normalzahl während dieser Periode bis 27 (1724), und dennoch wurde 1730 geklagt[1], dass nur 13, dann 1732[2], dass gar nur 12 diensttaugliche darunter seien, da das Alter und körperliche Gebrechen bedeutende Verheerungen angerichtet hatten. Fux lobt beinahe ausnahmslos die virtuosen Dienste seiner Violinisten, aber als die bravsten unter den braven hebt er doch noch J. G. Hintereder (1721—1740), F. K. Pernember (1727—1740), Ferdinand Grossauer (1732—1740) und Ign. Stadlmann (1736—1740) hervor.

Das Violoncell war in der Hofkapelle seit etwa 1680 neben der Viola da gamba in Verwendung, brauchte aber 60 Jahre, um diese ältere Rivalin völlig zu verdrängen. In der letzten Periode stieg die Zahl der Cellisten bis 4, aus denen Fux dem Giovanni Perroni (1721—1740) auszeichnendes Lob ertheilt. Den höheren Gehalten zufolge müssen aber auch Pietro Adò (1720—1740), Ant. Rajola (1721—1740) und Franz Alborea (1721—1739) virtuose Leistungen für sich gehabt haben.

Der Contrabass. Fux spricht 1722[3] „von den dermal üblichen so schweren Bässen", lobt Andreas Freitig (1701—1718), noch mehr aber Anton Schnautz (1721—1740), der mit grösstem Ruhme gedient, „ein Virtuos, dergleichen kaum mehr zu hoffen ist".

Die Posaune (Trombone) war einst ein beliebtes Instrument für Begleitung des Gesanges, besonders in der Kirche; man componierte für Alt-, Tenor-, Bassposaunen, auch noch für

[1] Beil. VI. 177. [2] Eb. 193. [3] Eb. 68.

eine vierte. Fux hielt 4 Trombonisten in der Hofkapelle unumgänglich nöthig[1], erklärt sich aber gegen die Quartposaune, welche der kais. Musik keine Verbesserung beitragen könne[2], sondern im Gegentheile wegen ihres unannehmlichen Klanges sie deteriorieren würde. Auf der Posaune excellierte die Familie Christian über ein Jahrhundert (1679—1783). Fux sagte von ihr[3], „dass dieses Instrument denen Christian angeboren sei, und Leopold Christian sen. (1679—1730) der erste Virtuos in der Welt auf diesem Instrumente sei; auch Leopold Christian den jüngeren (1712—1740) nennt er einen Virtuosen, dergleichen weder in vergangenen Zeiten, weder vielleicht in zukünftigen keiner sich finden wird.

Das Jägerhorn. Jägerhornisten, meint Fux[4], haben selten und wenig Dienst bei der Musik, und wusste von seinen 2 Hornisten nichts rühmliches nachzusagen.

Die Trompeter. Aus den musicalischen Trompetern hebt Fux den Josef Hollandt (1712—1740)[5] wegen seiner raren virtù distinguiert hervor; von Joh. Hainisch (1730—1740) behauptet er, dass es ihm kein Trompeter bevorthun wird, und derselbe auch gewisse Töne auf der Trompete erfunden habe, die kein Trompeter bisher zuwege bringen konnte.

Der Fagott. Von den 3—4 Bläsern auf diesem Instrumente wird von Fux Johann Jacob Friederich (1725—1741)[6] ein ganz besonderer Virtuos genannt, der auch im Soloblasen vorzüglich ist[7].

Die Oboe. Die Vorliebe für dieses Instrument muss zu Anfang des vorigen Jahrhundertes rasch zugenommen haben, da dessen Besetzung von 1701—1711 von 2 auf 6 stieg, in den Jahren 1712—1740 sogar die Zahl 9 erreichte. In diesem Instrumente thaten sich hervor als ausgezeichnete Virtuosen aus der Familie Glätzl die drei Brüder Franz (1701—1717), Roman (1701—1727) und Xaver Glätzl (1705—1726); ferner Andreas Wittmann (1721—1740); von ihm sagt Fux, derselbe sei auf seinem Instrumente dergestalt virtuos, „als ich noch allhier einen gehört habe“[8]. Auch Johann Gabrieli (1705—

[1] Beil. VI. 99. [2] Eb. 120. [3] Eb. 102. [4] Eb. 14. [5] Eb. 39. [6] Eb. 214. [7] Eb. 243. [8] Eb. 57.

1740) muss seinem Gehalte nach den genannten nicht nachgestanden sein.

Ausser diesem Stamme virtuoser Musiker musste auch für einen Ersatz der dienstuntauglichen in der kaiserlichen Hofkapelle gesorgt werden. Das Bedürfniss dazu stellte sich zuvörderst bei den Knabenstimmen oder wie sie in früheren Zeiten hiessen bei den „Cantoreiknaben" heraus. Die erste Verordnung, wodurch das Institut der Cantoreiknaben festgestellt wurde, wurde von Kaiser Ferdinand I. im Jahre 1554 erlassen und von seinen Nachfolgern im Jahre 1567, 1576 und 1612 theils bestätigt theils modificiert[1]. Aus diesen Erlässen geht hervor, dass eine nach Bedarf wechselnde Zahl von Sängerknaben, welche aber nicht unter die Zahl 12 herabgehen dürfte, unter Aufsicht des Kapellmeisters gestellt, in allem beköstigt, in der Musik ebensowohl als in anderen Lehrfächern unter eigenen Meistern Unterricht genossen und nach ihrer Mutierung entweder mit Reisegeld in die Heimat geschickt wurden, oder wenn sie studieren wollten, noch einige Jahre mit einem Stipendium versehen wurden.

Neben diesen Kapellsängerknaben war man auch bedacht, eine Pflanzschule für Instrumentisten und erwachsene Sänger zu gründen, welche Hofscholaren hiessen und ein Stipendium von 360 fl. bezogen. Fux spricht sich mehrfach[2] über ihre Bestimmung und Beschränkung aus. „Scholaren werden zu diesem Ziel und Ende gehalten, dass Ihro Majestät an guten Virtuosen keinen Abgang habe, und wenn selbe sich qualificiert gemacht haben, in wirkliche Dienste allezeit ohne Observation der Zahl angenommen werden. Anspruch zu Hofscholaren haben, welche an dem kais. Hofe entweder eigene, oder von Voraltern Meriten haben." Aber schon 1715 äussert er[3]: „Ich kann für die Scholaren nit einrathen, weil die Spesen bei der Musik immer höher steigen und man nicht versichert ist, ob dergleichen Scholaren reüssieren möchten." Noch entschiedener lautet ein Ausspruch von 1722 und 1725[4]: „Weil einige Scholaren, sich verlassend auf die Wirklichkeit sehr übel bishero sich erzeiget, als haben Ihro kais.

[1] Köchel, Hofmusikkapelle. p. 26 f. 124. 126. [2] Beil. VI. 165. 69. 79. 105. 191. [3] Eb. 9. [4] Eb. 74. 108. 118.

Majestät allergnädigst resolvieret, keinen wirklichen Scholaren mehr zu halten, aber wohl denjenigen, welchen Ihro Majestät eine Gnad thun wollen, accidentaliter jährlich etwas auszuwerfen.“ Durch diesen letzten Ausnahmsfall war aber das Princip ziemlich erschüttert und auch nach 1725 florierten die Hofscholaren bedeutend, denn ihre Zahl war in der nachfolgenden Zeit von 5 auf 7, 9 und 13 gestiegen, nur die letzten 5, welche 1740 bestanden, werden später in immer verminderter Zahl aufgeführt, bis sie um 1770 ganz verschwinden. Die Gegenstände des Unterrichtes waren grösstentheils Orgelspiel, daher auch Generalbass, Contrapunkt, Violin, Gesang und noch einzelne Instrumente, wie eben ausgezeichnete Lehrer und befähigte Lehrlinge sich zusammenfanden. Unter den Meistern dieser Epoche (1715—1740) werden genannt: Joh. Jos. Fux (Contrapunkt), Gaet. Orsini, Chr. Praun (Gesang), Paul Alber, Franz Reinhard (Violine), Max Hellmann (Cymbal), Franc. Conti (Teorbe), Gottl. Muffat (Clavier), Leop. Christian sen. (Posaune).

Den meisten der Hofscholaren gelang es, Anstellungen als wirkliche Hofmusiker zu erhalten, allerdings oft nach 7, 10, 12 und mehr Jahren; wie dies aus folgender Liste hervorgeht, wobei die Jahre ihrer Lehrzeit in Klammern beigesetzt sind:

Composition: Christ. Wagenseil (1735—1739) — Gius. Bonno (1738—1739).

Orgel: Gottl. Muffat (1711—1717) — Franz Rusovsky (1721—1726) — Karl Math. Reinhard (1723—1739) — Wenzel Pürk (1726—1739).

Gesang: Franz Timmer (1709—1728) — Anton Werndle (1707—1727) — Pietro Petazzi (1722—1728) — Jos. Moser (1724—1729).

Violine: Joh. Ign. Angermayr (1715?—1721) — Fil. Salviati (1718—1727) — Franz Reinhard (1725—1731) — Jac. Jos. Wolter (1732—1736) — Karl Jos. Denk (1731—1737) — Ign. Stadlmann (1734—1741).

Violon: Joh. Ign. Schnautz (1735—1752).

Posaune: Leop. Christian Sohn (1725—1736).

Aber nicht allen Hofscholaren wollte der Stern der „Wirklichkeit“ aufgehen; die Rechenbücher haben uns drei bemooste Häupter aufbewahrt, die nach einer langen Reihe von Jahren als

Scholaren zur ewigen Ruhe eingehen mussten; diese waren: Jos. Muffat (Clavier), der von 1734—1756 durch 22 Jahre, Joh. B. Gumpenhuber (Cymbal), der von 1733—1767 durch 34 Jahre, endlich Ign. Conti (Teorbe), für den Fux wegen kleiner Compositionen vergeblich auf den Compositortitel antrug[1], worauf er von 1720 bis 1759, durch 40 Jahre, als Scholar in den Hofkalendern paradierte, bis ein milder Genius des Todes ihm die Augen schloss.

Bei ganz ungewöhnlichen Talenten bewilligten die Monarchen auch Reisestipendien zu weiterer Ausbildung, besonders nach Rom, nach Neapel, dann auch nach Dresden zu dem berühmten Cymbalisten Pantaleon Hebenstreit. Allein die Referate der Ministerconferenzen und des Fux selbst führen nicht selten Klage darüber, dass diese Stipendisten auf Reisen so grosse Summen kosten, um zuletzt nur in seltenen Fällen den Erwartungen zu entsprechen.

Ungeachtet im Vorhergehenden das wesentliche über den Bestand der Hofkapelle in jener Periode erwähnt wurde, so dürfte doch durch die Aneinanderreihung der Gutachten des Kapellmeisters, hervorgegangen unter dem frischen Eindrucke der Gegenwart, ebensowohl zur Characteristik der einzelnen Mitglieder der Hofkapelle, als auch ihres Leiters und des Treibens hinter den Coulissen eine deutlichere Vorstellung erzielt werden, als diess trockene Auszüge vermögen. Der endlose Jammer über die traurige Lage der Musiker und ihrer Angehörigen war wohl bei einem Theile derselben besonders in der üblen Wirthschaft und der unregelmässigen Bezahlung der Gehalte begründet, wenn aber die Witwe Caldara nach dem Tode ihres Gatten, welcher 3900 fl. Gehalt und 12.000 fl. Aversionalsumme für die Witwe bekommen hatte, noch über Noth klagt und eine Pension anspricht, dann wird es wohl erlaubt sein an der Stichhältigkeit solchen Jammers zu zweifeln.

[1] Beil. VI. 257.

Gutachten des Hofkapellmeisters J. J. Fux von 1715—1740.

Kapellmeister und Vice-Kapellmeister.

Felice Sances. 1715. Ich weiss keinen Kapellmeister, welcher so viel geschrieben hätte, als er Sances, massen mit seinen Compositionen der meiste Theil der Kapelle annoch angefüllet sich befindet. (VI. 4.)

1715. Antonio Caldara will Kapellmeister oder erster Compositor di camera werden. „Weil Ihro Majestät von diesem Virtuosen vollständige, ich aber wenige Wissenschaft habe, als überlasse dieses Höchstgedacht Ihro kais. Majestät a. g. Disposition". (VI. 16.)

1730 28. Jänner. Derselbe kommt ein um eine Zulage von 1200 fl. zu seiner Besoldung von 1600 fl. und noch mit dem Beisatze, dass jene 1200 fl. seiner eventuellen Witwe zugesichert werden. [Ohne Gutachten von Fux. Blieb für diesesmal in suspenso.] (VI. 174.)

1731 5. März. A. Caldara, der bereits 3900 fl. an Besoldung und Adjuta genoss, sprach nochmals für seine eventuelle Witwe eine Pension von 1200 fl. oder ein für allemal 12.000 fl. in barem an. [Obersthofmeister ist entsetzt, der Kaiser nicht sogleich entschieden, aber später bewilligt er das Gesuch.] (VI. 179.)

1737 2. Mai. A. Caldara's Witwe sucht über die seiner Zeit erhaltenen 12.000 fl. um die gewöhnliche Gnadenpension an; Fux meint, ungeachtet — — möchte die Wittib in Ansehung der Meriten ihres Mannes mit einer jährlichen Gnadenpension pr. 500 fl. versehen werden (erhielt sie auch später). (VI. 246.)

Luca Ant. Predieri, wurde 1738 4. December von Bologna, wo er Dom-Kapellmeister war, berufen, seine Befähigung zum Amte eines Kapellmeisters darzuthun. Fux sagt: „Wann dieser Supplicant alle hierzu erforderlichen Eigenschaften und virtù besitzet, auch sonder Zweifel mit seiner Composition Ihro kais. Majestät ein sattsames contento gibt", so räth Fux zu seiner Anstellung ein. (VI. 249.) [Predieri wurde 6. Februar 1739 als Vice-Kapellmeister mit 1600 fl. Gehalt und 400 fl. adjuta aufgenommen.]

Compositoren.

Francesco Conti † 1732. „Der kais. Compositor und Teorbist hat durch 33 Jahre ganz besondere virtuose Dienste geleistet". (VI. 205) 1733, Jänner.

Giuseppe Porsile 1715. Kommt um einen Posten bei der Hofkapelle ein. „Ich finde ihn einen guten Virtuosen von gutem gusto".

1720 20. Mai. Ohne weiteres Gutachten von Fux wurde Porsile mit 100 Thlr. Monatgehalt als Compositor aufgenommen. (VI. 53.)

Georg Reutter jun. 1724. Zum Hofscholaren nicht angenommen (VI. 105.) Ebenso. (VI. 118.) 1726.

1728. „G. Reutter jun., ein Jüngling von 19 bis 21 Jahren spielet nit allein fein die Orgel, sondern gibt auch in der Composition gute Hoffnung von sich." (VI. 154.)

1731 12. Febr. „Reutter hat Oratorien und andere Festinen componiert und zeigt damit in seiner Jugend, was künftighin vermög des besonderen talento aus ihm werden kann." [Desshalb zum Compositor vorgeschlagen und angestellt.] (VI. 182.)

1733 17. Jänner. „Da diesem Supplicanten (R.) bei meiner dermaligen Unvermögenheit nit wenig zu componieren aufgetragen wird" so räth Fux ein, dass Reutter 600 fl. als Compositor beziehe. (VI. 202.)

1733. April. Reutter begehrt Gehalterhöhung bis 1500 fl. Fux sagt: „Reutter sollte wie vorhin die 1200 fl. zu geniessen haben, die 300 fl. betreffend, weil es nur ein unzeitiges Begehren scheint, kann ich nit einrathen. (VI. 218.)

Matteo Palotta, Priester. 1733 Febr. zum Compositor vom Kaiser berufen für die kais. Kapelle „in einer Gattung Composition, welche ohne Orgel und Instrumenten pflegen abgesungen zu werden". Fux sagt: „Weil von dergleichen Art Composition in der kais. Kapelle ein ziemlicher Abgang ist und hierin nit ein jeder Compositor reüssiert, dieser Palotta aber vermöge guten Fundaments hierzu „sonderbar tauglich wäre, so möge er mit 600 fl. angestellt werden. [Wurde mit 400 fl. angestellt.] (VI. 209.)

Georg Christ. Wagenseil 1735. „Wann Ihro kais. Majestät ja einmal einen Scholaren in der Composition aufzu-

nehmen a. g. beliebten, so könnte ich pflichtmässig für diesen Supplicanten einrathen, weil Wagenseil nit allein schon dermalen so gut als andere Hoforganisten in der Orgel dienen könnte, sondern auch nach den wahren Grundregeln des Contrapunktes nit geringe Progressen gemacht hat, dergestallt, dass von diesem Subjecto in beiden, sowohl in der Orgel, als auch in der Composition virtuose Dienste zu hoffen wären". (VI. 234.)

1738 December. „Da dem alten Gebrauch nach einem Scholar, der in seinem Studium so weit gelanget, dass er sich getraue, virtuose Dienste zu leisten, und der Supplicant vor andern in den Grundregeln des Contrapunktes zu schreiben sich befleissigt", so räth Fux zu seiner Anstellung als Compositor „um so mehr, als durch denselben bei dermaliger licentioser Schreibart die regelmässige Composition könnte erhalten werden. (VI. 250.) [Wurde 1739 Februar mit 360 fl. angestellt.]

Giuseppe Bonno, 1737 März, welcher mit allerhöchstem Consens nach Neapel gereist ist, um dort in Musik und Composition instruiert zu werden, ist zurückgekommen und will Musices Compositor werden. „Weil ich nun aus des Supplicanten Compositionen habe abnehmen können, dass er in den Grundregeln des Contrapunkts noch nicht genugsam unterrichtet ist, so ist meine Meinung, dass er indessen als Hofscholar mit gewöhnlichem Gehalt aufgenommen und ihm aufgetragen werde, dass er in dem, was ihm noch ermanglet, sich instruieren lassen soll". (VI. 242.)

1738 4. December. Kommt um den Hofcompositor-Titel ein. „Da Ihro Majestät durch 3 Jahre hindurch verschiedene Compositionen des Supplicanten angehört, dafern solche A. H. Deroselben zu gefallen das Glück gehabt haben möchten" könnte ihm der Titel Compositor beigelegt werden. (VI. 251.)

Concertmeister.

Kilian Reinhard, 1725 Concert-Dispensator und Concertmeister, „ein hochmeritierter, alter Diener" (VI. 109) [braucht einen Gehilfen.]

1728 April hat Seiner Majestät dem Kaiser ein von ihm mit grosser Mühe und Emsigkeit verfasstes Diarium aller musicalischen Hofdienste überreicht. (VI. 157.) Fux empfiehlt dessen Gesuch um Berücksichtigung seiner eventuellen Witwe und Töchter.

Andr. Amiller, 1722 von Fux als Noten-Copist empfohlen, weil er dem verstorbenen Salki in das elfte Jahr im Copieren Beihilfe geleistet, beinebens auch eine feine und correcte Handschrift hat (VI. 81.)

1729 April. Fux räth ein, dass dem Amiller die Stelle des jüngst abgeleibten Concertmeisters Kilian Reinhard cum titulo et vitulo verliehen werde, jedoch mit dem Beding „dass er mit dem Titel eines Concert-Dispensatoris sich begnügen lasse, indem der Meister-Titel bei der Musik keinem mit Recht kann beigelegt werden, welcher die Composition nit aus dem Grund versteht"; den Titel eines Musici möge er bekommen. (VI. 159.)

Organisten.

1728 Februar. „Vor dem waren nit mehr als 2 höchstens 3 Hoforganisten, nach und nach ist aber die Zahl derselben bis auf 7 angewachsen, deren 5 noch wirklich dienen. Beinebens haben mir Ihro kais. Majestät aufgegeben, selbe möchten den Ueberfluss der Organisten nach eines und des andern Ableben abgethan und auf den alten Fuss gesetzt oder aufs meiste auf 4 stabiliert haben." (VI. 154.)

1733 Juni. „Dermalen sind nur zwei zum dienen taugliche Organisten bei Hof". (VI. 225.)

Reutter Georg sen. 1715 Juni kais. Organist hat die Essential-Kapellmeisterstelle neben dem schon vorhin gehabten Gnadenbild bei St. Stephan angenommen. (VI. 3.)

1738 †. „hat allezeit virtuose Dienste geleistet und sonderbar mit Accompagnieren bei den Opern sich signalisiert." (VI. 252.)

Gottlieb Muffat 1717 3. April Hofscholar, hat sich durch „unermüdeten Fleiss und emsiges Studium fähig gemacht, dass ihm nicht allein alle Dienste können anvertraut werden, sondern dass er sich auch vor jedermann mit grossem Ruhme dürfe hören lassen". Fux schlägt ihn deshalb zum Hoforganisten vor, und „möchte ihm zu seiner bevorstehenden Reise eine erkleckliche Besoldung ausgeworfen werden." (VI. 25.)

1723 März. Muffat, Hof- und Kammerorganist „wird vor andern wegen seiner erworbenen virtù mit Accompagnierung bei allen Opern und Kammerfestinen verwendet, beinebens macht er seine

Compositionen bei Hof mit Vergnügung Seiner Majestät hören.“ (VI. 92.)

1733 17. Jänner. „Hat schon in das 18. Jahr nit allein in der Kapelle, sondern auch bei allen Opern und Kammerfestinen virtuose Dienste prästiert, und . . . neben andern Meriten die Durchl. Erzherzogin schon in das 6. Jahr in dem Clavier informieret ohne ein einziges anderes Emolomento, indem doch die übrigen Informatores desshalben Besoldung oder aber andere Ergötzlichkeit zu geniessen haben.“ (VI. 203.)

Anton Karl Richter 1715. Ich finde den Scolaren Anton Karl Richter noch nit qualificiert genug zu einem Hoforganisten, daher erachte ich für nöthig, dass er vorhero noch mehr studiere und bis zur besseren Perfection mit dem Scolarengeld sich zufrieden stellen möge.“ (VI. 6.)

1718 3. August. Fux findet ihn (zum Organisten) „capace, gestalten er auch schon etliche Jahre dienet, weshalb Richter in Ansehung seines Vaters seligen (Ferd. Tob. Richter, † 1711) grossen Meriten mit der supplicierten Wirklichkeit consoliert werde.“ (VI. 33.) [Wurde als Organist angestellt.]

1726. Gelegentlich eines Gesuches um Gehalterhöhung hebt Fux Richter's eigene in das elfte und des Vaters in das 33. Jahr treufleissige und besonders virtuose Dienste hervor. (VI. 126.)

Joh. B. Payer 1721 .„ehmals Organist der verstorbenen Kaiserin-Witwe (Eleonora) ist ein guter Virtuos, hat auch im langwährenden Dienst bei Ihrer Majestät sich Meriten erworben, ausserdem in äusserster Armuth.“ Fux schlägt ihn zum Hoforganisten vor. (VI. 67.) [Wurde nach Antrag angestellt.]

1727. leistet gute Dienste, besonders in der Kapelle. (VI. 132.)

1733. ist „ein vortrefflicher Organist, und leistet mithin in der Kapelle sonderbar gute Dienste.“ (VI. 206.)

1733 † 11. April, war einer von den besten Hoforganisten. (VI. 220.)

Franz Rusovsky, 1731, „etliche Jahr wirklicher Hoforganist, leistet gleich andern Hoforganisten gute und virtuose Dienste, dergestalt, dass niemal wider ihn eine Klag vorgekommen ist“; verdient Gehalterhöhung. (VI. 183.)

Anton Werndle 1733, früher kais. Bassist, „aus Mangel der Stimme ein weit besserer Organist als Singer.“ (VI. 225.) [Wurde Organist.]

Bassisten.

1731 Februar. Gelegentlich zählt das Obersthofmeister-Amt 10 besoldete und noch dienstvermögliche Bassisten mit 2 — 4 — 500 — 1080 — 1300 fl., zusammen 6680 fl. Gehalt auf. (VI. 178.)

Friedr. Götzinger, Bassist 1715, „hat für die Kapelle eine sehr starke und ausgebige Stimme, der die Last der beschwerlichsten Dienste gar oft allein zu tragen hat, ist beinebens einer von den fleissigsten Dienern.“ (VI. 10.)

Christ. Praun, Bassist 1721, „vor allen distinguiert, hat sich in allen Opern, Kammerdiensten, Oratorien mit sonderbarem Lob zu dienen qualificiert gemacht.“ (VI. 58.)

1727 „gibt an Emsigkeit und virtù keinem nach.“ (VI. 147.)

1736 „wie das erwähnte jedermann bekannt ist.“ (VI. 238.)

Math. Huetter, 1720, „ehmals Bassist der Kaiserin-Witwe Eleonore, ist ein guter Virtuos, und da von den kais. Bassisten theils wegen Unpässlichkeit gar nicht mehr dienen, theils Alters halber sehr abzunehmen beginnen“, so empfiehlt ihn Fux zur kais. Anstellung. (VI. 52.) [Wurde angestellt.]

Ignaz (Leop.) Piellacher, 1722 Bassist, „ehmals im Dienste der Kaiserin-Witwe Eleonore, jetzt der regierenden kais. Majestät ist wegen seiner starken und ausgebigen Stimme der kaiserl. Kapelle sehr anständig.“ [Gehalterhöhung bis 500 fl.] (VI. 77. 96.)

Anton Pöck, 1724 November Bassist, „hat eine gute Stimm und Capacität, singt beinebens auch manierlich und ist noch jung von Jahren.“ (VI. 103.)

1733 ist ein guter Bassist. (VI. 216.)

1736 leistet schon 13 Jahre sowohl in der Kapelle als bei der Tafel emsige und virtuose Dienste. (VI. 241.)

Josef Moser, 1728 kais. Hof-Scolar Bassist, „hat gleich anfangs da er die Hofkapelle zu frequentieren angefangen, die Kapell- und Tafeldienste gleich andern kais. Bassisten emsig und mit Ihro kais. Majestät Zufriedenheit verrichtet und seither immer mehr sich perfectioniert. Er möge mit 500 fl. angestellt werden,

doch dass er daneben das Cimbalo erlerne, damit er zu Haus bei seinem Studio sich selbst accompagnieren lerne, auch seinen Lehrmeister Cristoph Praun noch ferner practiciere.“ (VI. 153.)

1729 seit 5 Jahren Hofscolar Bassist, „obwohl ohne sonderbare Tiefe hat eine gute ausgebige Stimme, singt beinebens sehr manierlich und dergestalt fein, dass, als ich ihn kürzlich in der Kirche habe singen hören, geglaubt habe, es sei dessen Meister (Chr. Praun) selbst, gestalten er auch seiner Qualificierung halber mit Oratorien und welschen Cantaten-Singen bei dem Tafeldienst genugsam Prob abgelegt hat, auch fest in der Musik gleich anfangs wie andere wirkliche kais. Bassisten hat angefangen zu dienen. (VI. 165.)

Anton Ign. Werndle, 1724, durch 17 Jahre Hofscolar. Fux räth nicht ein die erledigte Bassistenstelle zu verleihen, wohl aber da er für einen Scolaren ziemlich bei Jahren, ihm die Wirklichkeit mit einer kleinen Zulage zu bewilligen. (VI. 104.)

Marco Ant. Berti, Bassist, 1724, kann mit 30 Thlr. monatliche Besoldung nicht auskommen. (VI. 97.)

1729. „So viel kann ich bekräftigen, dass Berti ein Fundamental-Musicus ist, mithin nit allein in der Kapelle bei den Contrapunktbüchern, sondern auch vermöge der Sprache bei der Tafel und andern Functionen gute Dienste prästiere.“ (VI. 160.)

1734 „ist ein guter fundamentaler Musicus, dient schon lange, ist verheuratet und sehr bedürftig.“ (VI. 229.)

1736 „ist ein guter und fester Musicus, leistet sonderlich in den Functionen, welche ohne Orgel abgesungen werden, vor andern gute Dienste, hat 18 Jahre allhier und eine Zeitlang auch in Spanien gedient.“ (VI: 239.)

Tenoristen.

1719 die kais. Kapelle hat an nichts mehr, als an Tenoristen Abgang. (VI. 42.)

1720 kein geringer Abgang in Tenoristen. (VI. 50.)

Tomaso Bigelli, Tenorist 1715 Juni, „hat eine wohlausgebende Stimme für die Kapelle.“ (VI. 8.)

Josef Timmer, 1719 April, gew. kais. Hofscolar, kommt um die Tenoristenstelle ein. „Er ist nit allein ein sicherer Singer sondern auch ein guter Violinist.“ (VI. 42.) [Wurde angestellt.]

1722 April „ist ein guter und der kais. Kapelle sehr anständiger Virtuos.“ (VI. 70.)

1733. Tenorist mit 700 fl. Gehalt sucht um Gehaltserhöhung an. Wird von Fux nicht dazu vorgeschlagen, weil ein anderer Tenorist in der kais. Kapelle von gleicher Besoldung sich befindet, welcher ihn Timmer an Güte der Stimme und Emsigkeit weit übertrifft. (VI. 219.)

Giulio Cavalletti, Tenorist 1723 März, wurde zu König Karl III. von Rom nach Barcelona berufen, „allwo er sowohl als Musicus so wie auch als Vice-Kapellmeister zu Ihro Majestät höchsten Vergnügung emsige Dienste prästiert hat“, auch „von Ihrer Majestät der regierenden Kaiserin, welche er in der Musik zu informieren schon in Barcelona die höchste Gnad gehabt hat, ist er hieher berufen worden“, — sucht Alters halber die Jubilierungen. (VI. 86.) [Wurde gewährt.]

Christian Payer, 1731 kais. Tenorist, „einer von den besten Tenoristen, ja ich darf sagen in der Kapelle prästiert er wegen seiner vortrefflichen Stimme vor allen andern gute Dienste, auch mit Singen welscher Cantaten sich distinguierend.“ (VI. 187.)

Mathias Oettl, 1720 October „ehmals Kapellmeister der † Kaiserin-Witwe Eleonore, will kais. Tenorist werden, leistete auf kais. Befehl schon ein halbes Jahr Kapellendienste“, wird von Fux zur angesuchten Stelle empfohlen [und angenommen]. (VI. 50.)

Gaetano Borghi, Tenorist 1721 November, wurde vom Kaiser ohne das Einvernehmen von Fux angestellt. (VI. 65.)

Ignaz Finsterbusch, Tenorist 1727 Juni, hat seit drittehalb Jahren Zutritt zur kais. Hofmusik aber ohne Gehalt, sucht die Wirklichkeit und einen Gehalt an. „Weil Finsterbusch damals eine ziemlich schwache Stimm und Brust gehabt, obwohl sonst die Art zu singen gut ist, ich aber seither meiner Unpässlichkeit in der Kapelle ihn nicht habe singen hören“ ... so enthält sich Fux des Rathes und compromittiert auf den Kaiser. (VI. 134.)

Altisten.

1729 Aug. „Von keiner Stimm ist ein grösserer Abgang als an Contralten, indem kaum 3 oder 4 in concerto Dienste prästieren können, die übrigen nur in pleno zu brauchen sind.“ (VI. 164.)

1732 Mangel an Contralten. (VI. 194.)

Gaetano Orsini, Contraltist 1727. Fux lobt ausnehmend die „vortreffliche Schule des Gaetano Orsini, welche heutigen Tags fast allein die wahre Singkunst emporhält.“ (VI. 131.)

Lorenzo Masselli, 1723 15. December Altist, hat früher freiwillig auf seinen höheren Gehalt verzichtet, als er dienstunfähig wurde. Fux rühmt deshalb dessen zartes Gewissen und fast niemalen erhörte Gutheit. (VI. 88.)

Pietro Galli, Musico contralto 1732 April, kommt ein in kais. Dienste aufgenommen zu werden. „Obwohl er Galli noch nit franco in Musica ist, doch weil er eine gute ergebige Stimm hat und Mangel an Contraltisten ist... so möge er aufgenommen werden, doch dass ihn die Wirklichkeit nit hindern, sondern mehr Anlass geben soll, sich zu perfectionieren.“ [Wurde angegestellt.] (VI. 194.)

Filippo Antonelli, Contralto 1734 Jänner, „wurde von seinem stabilierten Dienste von M. Loretto· hieher berufen, ist auch für die kaiserliche Kapelle sehr nöthig, auch tauglich“. Fux schlägt ihn daher zur Anstellung vor. [Wurde angestellt.] (VI. 237.)

Giuseppe Appiani, Musico Contralto 1739 December, welcher vor Ihro kaiserlichen Majestät mit Dero gusto sich hören zu lassen die Gnade gehabt, ist ein Virtuos di prima sfera und zur Bestreitung der Hofdienste höchst nöthig.“ [Nach Antrag mit 150 fl. monatlich angestellt.] (VI. 259.)

Sopranisten.

1717 seit 2 Jahren Mangel an Sopranisten. (VI. 24.)

1727 ein merklicher Abgang an Sopranen. (VI. 135.)

1733 grosser Mangel an Sopranen. (VI. 222.)

Domenico Tollini, Musico Soprano 1717 April, bittet zu wiederholtenmalen um Jubilierung, und verlangt „für seine Abfertigung seiner angebornen Modestie nach nichts anders als den speciosen Titel eines kaiserlichen Musici behalten zu können. (VI. 24.)

Giovanni Vincenzi, Soprano 1721, kommt um Gehalterhöhung bis 80 Thaler monatlich ein; Fux räth ein sie zu bewilligen, weil „andere seines Gleichen, die noch nit so lang dienen, dergleichen Besoldung geniessen.“ (VI. 59.)

1726 kommt um erneute Erhöhung bis 100 Thaler monatlich ein. Fux sagt: „Wenn nun dieser Supplicant allein und ohne Familie sich befindet, glaubte ich, er kunnte mit 80 Thaler monatlich gar fein und ehrlich leben: es wäre dann, dass Ihro Majestät aus besondern Ursachen ihn auf angesuchte Weis wollten consolierter haben.“ (VI. 123.)

Giuseppe Monteriso, Soprano 1721 sucht eine Gehalterhöhung an. Fux urtheilt: „Wann dieser Supplicant in den kais. Dienstverrichtungen sehr emsig, auch diesen mehr und mehr habil zu machen, eifrigst sich lässt angelegen sein, benebens auch andere, welche das zu prästieren nit vermögen, was er Monteriso, doch viel höhere Provision geniessen“, so trägt Fux auf Zulage bis 50 Thaler monatlich an, „durch welche höchste Genad sowohl er als auch andere zu fernerem Studio und emsigen Dienstverrichtungen würden angefrischt werden.“ (VI. 66.)

1724 Juli als er wiederholt um die Erhöhung einkommt, sagt Fux, dass er „vermög seiner Befähigung und Emsigkeit weit erspriesslichere Dienste leistet, als viele andere, welche 50 Thlr. monatliche Besoldung geniessen.“ (VI. 100.)

1733 Apr. „Monteriso ist nach Domenico Genuesi dermalen der beste Sopran, auch treffen Monteriso bei jetzigen grossen Mangel die meisten Dienstfatiguen.“ (VI. 222.)

1734 März „dient schon lange und emsig und ist fast der einzige, auf den man sich in der Kapelle in jedem Falle zu verlassen hat“, daher Fux auf Gehalterhöhung bis 1400 fl. anträgt. [Erhielt sie.] (VI. 231.)

1718 „Domenico Genuesi Soprano ist von einer sehr guten und starken, auch annehmlichen Stimme, beinebens sicher in der Musik, noch jung von Jahren, also dass er nit allein in der Kapelle, sondern auch in teatro und allen Begebenheiten gute Dienst leisten wird.“ Fux räth zu seiner Aufnahme in die kaiserlichen Dienste mit 80 Thlr. monatlicher Besoldung. [Nach Antrag aufgenommen.] (VI. 30.)

1733 April, Fux sagt, er sei „der beste Sopran der Hofkapelle.“ (VI. 222.)

Giovanni Carestini, Soprano 1724 wurde vom Kaiser hieher berufen. Fux findet ihn „für die kais. Hofkapelle und

andere Dienste brauchbar.“ [Wurde mit 80 Thlr. monatlich aufgenommen.] (VI. 93.)

Giacomo Vitali, Soprano 1727 nach Wien berufen, um mit 1000 Thlr. Besoldung aufgenommen zu werden. Fux findet: „er sei ein guter Virtuos (wann er in der Kapelle, wo ich ihn nit hab hören können, eben so gut ist, als in camera und teatro.) [Wurde angestellt.] (VI. 135.)

Pietro Petazzi, Soprano 1722 sucht an, als Hofscholar anzukommen; Fux empfiehlt ihn dazu, „da der Supplicant schon über ein Jahr die kaiserliche Kapelle frequentiert, auch gute Hoffnung von sich gibt, beinebens ein Abgang an Sopranen besteht.“ (VI. 69.)

Felice Salimbeni, Soprano 1733, wurde vom Kaiser, ohne Fux darüber zu vernehmen, als Hofsänger mit 1000 Thlr. Gehalt angestellt. (VI. 226.)

Sängerinen.

1731 December waren bei Hof besoldete Sängerinen: Sconjans = 2700 fl., Schulz sammt Mann 1200 fl., Borrosini 1800 fl., Borrosini 400 fl., Contini 4000 fl., Schnautz 720 fl., Holzhauser-Reutter 1000 fl. (nächstens 1500 fl.), zusammen 13.440 fl. (IV. 198.)

Maria Monica Hillverding, 1720. Joh. B. Hillverding, deutscher Comicus kommt ein, dass seine Tochter von 11 Jahren, Maria Monica als Hofscholarin in der Singkunst aufgenommen werde. „Weil nun die zwei gewöhnlichen Hofcantatrici schon mehr im Ab- als Aufnehmen sich befinden, und dergleichen in Italien dermalen sehr rar, mithin gar zu pretios sind, dieses des Supplicanten Töchterl aber eine gute Disposition spüren lässt, auch in der Musik einen ziemlichen Progress gemacht hat, auch des theatri schon in etwas kundig ist, beineben auch die Gnade gehabt hat, von Ihro Majestät gehört zu werden“, so trägt Fux auf Bewilligung des Ansuchens an. (VI. 49.)

Anna d'Ambreville, Cantatrice 1724 Juli, kommt ein um Erhöhung ihres Gehaltes von 80 auf 100 Thaler monatlich. „Weil nun die meisten kaiserlichen Virtuosen von der ersten Linie 100 Thlr. monatlich geniessen, die Sängerinen aber jederzeit distinguiert worden sind mit 3—4000 fl. jährlicher Besoldung“, so trägt Fux an auf Bewilligung des Ansuchens. (VI. 101.)

1725 A. kann unter 100 Thlr. monatlich nicht leben. Fux stimmt für die angesuchte Gehalterhöhung, „weil sonst eine andere, welche vielleicht auch nit viel virtuoser sein würde, wohl mit doppelten oder dreifachen Spesen müsste unterhalten werden.“ (VI. 111.)

Lucrezia Panizza, Cantatrice 1723, des verstorbenen Giov. Pietro Panizza, gewesenen Burggrafen zu Trient hinterlassene Tochter „gibt an, dass sie in einer Oper gesungen habe, worüber Ihro kais. Majestät Wohlgefallen hätte verspüren lassen, auch auf kais. Befehl in Abgang anderer Parte hätte auswendig studieren müssen. Sie kommt daher ein, in wirkliche kais. Dienste aufgenommen zu werden mit einer geringen Provision, dass selbe das Leben durchbringen könne. Da es sich nun zum öftern ereignet, dass ein oder anderer Sänger oder Sängerin durch Katarrh oder andere Umstände verhindert die Parte zurückschicken, mithin die Oper oder andere Dienste ihren Fortgang nit haben können, diese Supplicantin aber capace ist, gar in einer kurzen Zeit einen Parte auswendig zu lernen“, so räth Fux, dieselbe mit 400 fl. jährlich aufzunehmen. [Wurde aufgenommen.] (VI. 91.)

Anna Barbara Rogenhofer, Sängerin 1727. Jänner „aus der vortrefflichen Schule Gaetano Orsini, nachdem sie sowohl in Opern, als auch andern Begebenheiten bei dem kais. Hofe öfters ihre Prob mit nicht geringem Lob erwiesen, kommt ein, als wirkliche kais. Sängerin aufgenommen zu werden. Wann nun diese Supplicantin neben der guten Stimm und Capacität nicht eine geringe virtù schon erworben hat, auch zu hoffen ist, dass durch die vortreffliche Anführung ihres Lehrmeisters eine von den besten Sängerinen mit der Zeit werden wird, als ist meine wenige, doch zum kais. Dienst erspriessliche Meinung, sie Rogenhofer möchte mit 40 Thlr. monatlich ad interim in die Wirklichkeit aufgenommen werden, zur Consolation auch des Lehrmeisters, welcher diese seine Scholarin bisher nit allein gratis informieret, sondern auch auf seine eigenen Unkosten mit aller Nothdurft verpfleget hat. (VI. 131.) [Wurde mit 400 fl. jährlich als Hofscholarin aufgenommen.]

1727 Juni wiederholt ihr Gesuch um wirkliche Anstellung. Fux beruft sich auf sein frtheres Parere, und auch ihr

Lehrmeister Gaetano Orsini findet sie „nit allein capace, solche Stelle zu vertreten, sondern auch zum kais. Dienst nöthig zu sein.“ Fux wiederholt seinen früheren Antrag auf 40 Thaler monatliche Besoldung mit dem Anfang von 1726. (VI. 136.) [Erhielt das Placet des Kaisers.]

1733. Rogenhofer-Schnautz kommt um Erhöhung des Gehaltes bis 1200 fl. ein. Fux stimmt bei. (VI. 223.)

Marianna Lorenzoni (Conti), Cantatrice 1726 August. Nachdem Ihro kais. Majestät sich belieben haben lassen, selbe in Dero Dienste zu nehmen mit 4000 fl. jährlicher Besoldung, kommt a. u. ein um ihre Expedition. Dass also ich meines Ortes nichts beizutragen habe, als einer hohen Obrigkeit solches gehorsam zu hinterbringen. (VI. 119.)

Theresia Holtzhauser, 1728 Februar, „welche in Opern und verschiedenen Begebenheiten bei Hof ihre Prob gesungen hat, kommt ein als wirkliche Sängerin angestellt zu werden. Da nun diese Supplicantin mit einer ohne allen Mangel trefflichen Stimme begabet, beinebens auch in der Musik dergestalt fest und sicher ist, dass sie prima vista fast alles singen kann, welches ihr wenige Sängerinen nachthun können, mithin zu der Musik geboren scheinet, als ist meine wenige, doch zu Ihro kais. Majestät Dienstbeförderung hauptsächlich zielende Meinung, sie Holtzhauser möchte in die wirklichen Dienste aufgenommen werden, auf das wenigste mit 40 Thalern monatlicher Besoldung. (VI. 155.)

1728 10. December wiederholt ihre Bitte um Anstellung. Fux beruft sich auf sein früheres Parere und fügt hinzu, „dass die Supplicantin von einer vortrefflichen, und durch eine Extension von drei Octaven gleichen Stimme, guten Triller und besonderen talento, benebens auch, welches bei den Sängerinen sehr ungemein ist, vollkommen fest in der Musik sei, dergestalt, dass selbe viel beitragen würde zur Verbesserung der kais. Theatral- und Kammermusik, um so viel mehr, als selbe noch jung, mithin immer besser werden kann.“ [Wurde mit 750 fl. angestellt.] (VI. 158.)

1730 September kommt um Erhöhung ihres Gehaltes auf 1000 fl. ein. Fux stimmt dem Gesuche bei, „da fast keine von den Sängerinen ist, welche alles prima vista zu singen capace ist, gleich diese Sängerin prästieret. (VI. 171. 172.) [Wurde genehmigt.]

1732 Februar kommt um Erhöhung ihres Gehaltes auf 1500 fl. ein. Fux meint, es würde für ihre Meriten nit viel sein, wenn ihr Gehalt bis zu diesem Betrage erhöht würde. — Die Concertations-Commission fügt hinzu, dass andere, die ihr in virtù nicht beikommende kais. Sängerinen, namentlich die mit 1800 fl. stipendierte Borrosini und die mit 1620 fl. jährlichen Gehaltes begnädigte Perroni eine weit grössere Besoldung als die Supplicantin geniessen. [Nach Antrag genehmigt.] (VI. 192.)

1734 December kommt ein, der Sängerin Pisani, die jünger als sie im Dienst und 3000 fl. erhalten habe, gleich gestellt zu werden. Fux findet das Gesuch billig, um so viel mehr als die Reutter (Holzhauser) an Festigkeit der Musik der Pisani weit überlegen ist. (VI. 233.)

1737 Mai dankt für die allermildest geschenkten 4000 fl., womit sie jedoch kaum ihre Schulden habe bezahlen können, und bittet um Vermehrung ihres bisherigen Gehaltes von 1500 fl. Fux meint, „weil diese Supplicantin nit allein alle kais. Hofdienste gleich den vorigen vornehmsten Sängerinen, welche eine jährliche Besoldung von 4000 fl. genossen haben, verrichtet, sondern auch selbige an Festigkeit in der Musik weit übertrifft, folgsam gleichmässige Besoldung anhoffen könne, dass sie wegen der jetzigen schweren Zeiten sich mit der Besoldung der Hofsängerin Scoonjans von 2700 fl. begnügen werde.“ [Der Kaiser bewilligte eine Erhöhung bis 2500 fl.] (VI. 247.)

Barbara Pisani, Sopranista 1731 December, kommt ein in die kais. Dienste aufgenommen zu werden. Fux meint: „Weil diese Virtuosin eine vortreffliche Stimm und eine gute Art zu singen habe, so habe sich Se. Majestät dem Vernehmen nach entschlossen, sie in Ihre Dienste aufzunehmen. Ueber die Besoldung weigert sich Fux etwas auszusprechen, weil er nicht wisse, wie stark sie in der Musik sei, und wie sie sich auf dem Theater aufführen werde. [Wurde mit 1500 fl. angestellt.] (VI. 189.)

1733 Februar kommt wegen Schulden um Erhöhung ihres Gehaltes von 1500 fl. ein. Fux räth wegen Kürze ihrer Dienstleistung nicht ein. (VI. 208.)

1734 März kommt abermals um Gehalterhöhung ein. Fux meint: „Weil diese Supplicantin mit einem ordinari accresciment

nit zufrieden sein wird, ihr auch nicht geholfen würde, und auf ein grosses Quantum wegen der Folgen nit einrathen könne, so müsse es auf den Ausspruch des Kaisers ankommen.“ (VI. 228.)

1734 Juli erklärt ohne 3000 fl. Gehalt könne sie nicht auskommen. Fux meint mit Rücksicht auf andere Sängerinen, die 3—4000 fl. genossen haben, möge man auch der Bittstellerin ihr Verlangen gewähren. (VI. 232.)

Violinisten.

Peter Schmelzer, kais. Violinist 1729 December, ist wegen stropierten Fingers gar nicht mehr dienstfähig (VI. 167), ebenso ganz oder grösstentheils unfähig sind die Violinisten: Jos. (Joh. Jacob?) Hofer wegen Kränklichkeit, und Johann (Jos.?) Franck altershalber, Nicolo Matteis, Paul Alber wegen hohen Alters, Ferdinand Leinberger wegen geschwundenen Armes, Nicola Angropoli wegen Krankheit in Italien, Karl Hartmann wegen blöden Gesichts, Josef Fasching stropiert, Leopold Libano ebenso. (VI. 167.)

Joh. Alber, kais. Violinist 1733 Jänner sucht um Gehalterhöhung an. Fux stimmt bei, „da des Supplicanten grosse Bescheidenheit in Consideration zu ziehen ist, dass er durch so viele Jahre um kein accresciment eingekommen ist, welches vermög seiner so emsigen und guten Dienste er gar wohl hätte thun können.“ (VI. 200.) [Genehmigt.]

Franz Reinhard, kais. Violinist 1722, gegen 22 Jahre, ist ein distinguierter Virtuos. (VI. 74.)

Ferd. Woller, 1726 gegen 20 Jahr kais. Violinist, macht ein Ansuchen um Gehalterhöhung, das Fux sehr billig findet. (VI. 124.)

Johann Otto Rosetter, 1727 durch 20 Jahre kais. Violinist von besonderer virtù. (VI. 145.)

Karl Tomaso Piani 1718 dient als kais. Violinist emsig seit einem Jahre und hatte in Baiern weit mehr als 30 Thaler monatlich. (VI. 29.) [Wurde mit 75 fl. monatlich angestellt.]

1725, erhielt gelegentlich seiner Verheuratung vom Kaiser eine Erhöhung des Gehaltes bis 90 fl. monatlich. (VI. 113.)

Leopold Libano 1721 durch drei Jahre kais. Violinist ohne Gehalt, war früher Hofscholar, ist ein guter Virtuos und in

kais. Dienst gar wohl zu gebrauchen. Fux schlägt ihn für die wirkliche Anstellung mit 30 Thlr. monatlichem Gehalt vor. [Nach Antrag angestellt.] (VI. 62.)

1729 wurde im Dienst bei einer Fahrt nach Laxenburg ein Krüppel, bittet um Erhöhung seines Gehaltes um sich eines Wagens bedienen zu können. Fux räth, da Libano einer von den besten und emsigsten Violinisten ist, auf eine jährliche Gehalterhöhung von 100 fl. (VI. 161.)

Joh. Ign. Angermayer 1722 December Hofscholar, „hat sich dergestalten in der Violin qualificiert gemacht, dass er schon durch etliche Jahr gleich andern wirklichen Hof-Violinisten seine Dienste prästieret.“ Fux schlägt ihn zum wirklichen Hofviolinisten mit 500 fl. Gehalt vor. [Wurde mit 450 fl. angestellt.] (VI. 79.)

1726 September bittet er aus Mailand, wo er um die Composition zu studieren sich aufhielt und ausser seinem Gehalt von 1600 fl. bis 5000 fl. Schulden gemacht habe, um Aushilfe in seiner bedrängten Lage. Fux nennt ihn einen jungen verderbten Menschen, der nicht um zu studieren, sondern von seinen Creditoren gedrängt wegen unnütz gemachter Schulden von 3000 fl. sich von Wien geflüchtet habe, wesshalb F. von sich weist auf Unterstützung anzurathen. (VI. 125.)

Franz Josef Timmer, 1727 December „seit 1718 wirklicher Hofviolinist zugleich Musicus der Kaiserin-Witwe Eleonore ist einer von den emsigsten Dienern, dergestalt, dass er sich rühmen kann, nie einen Dienst ausgelassen zu haben.“ (VI. 149.) 1730, wiederholt sein Gesuch um Gehalterhöhung, Fux sein Parere. (VI. 175.)

1732, T. entleibte sich aus Trübsinn. Fux rühmt noch nach seinem Tode, dass er dem kais. Orchestro trefflich angestanden sei. (VI. 197.)

Bernhard Ziller 1736, 17 Jahre kais. Hofviolinist kommt um Gehaltverbesserung ein. Wird auf spätere Zeiten vertröstet. (VI. 240.)

Johann Georg Hintereder, 1718 Juni „Se. Majestät haben resolviert den Violinisten H. in Dero Dienste aufzunehmen. Als Gehalt schlägt Fux 30 Thlr. monatlich vor, wenn Ihre Majestät

nicht in Ansehung der virtù des Supplicanten ihn mit etwas mehr begnaden wollen.“ (VI. 31.)

1723 kommt um Gehalterhöhung ein, weil er heuraten will. Fux stimmt bei, „da Supplicant nit allein durch seine virtù und emsige Dienstleistung, sondern auch durch sein Privatstudium sich distinguieret.“ (VI. 83.)

1731 ein ähnliches Gesuch. Fux begutachtet beistimmend, „weil der Supplicant einer von den stärksten in der Musik unter allen kais. Violinisten ist, massen er auch in der Composition gar wohl erfahren ist.“ (VI. 185.)

1733, ein gleiches Gesuch befürwortet Fux in gleicher Weise. (VI. 221.)

1740 März H. ist in Schulden gerathen und bittet um Aushilfe. Fux empfiehlt ihn als einen der virtuosesten und in kais. Diensten emsigsten Violinisten. (VI. 260.)

Franz Karl Pernember, 1726 Violinist, „welcher wegen seiner virtù unter die ersten kann gezählt werden, wird von Fux empfohlen, dass auf ihn wegen seiner virtù und eigenen Verdienste, auch wegen der meriten seines Vaters, der über 20 Jahre als kais. Hoftrompeter dient, bei Besetzung eines Platzes reflectiert werde. (VI. 117.)

1727 kommt um eine kais. Violonisten-Stelle ein. Fux räth nicht dazu ein, weil er den Violon nur per accidens spielt, denn Fux kann nicht verwilligen, dass ein so guter Violinist in einen schlechten Violonisten sollte verwandelt werden. (VI. 140.)

1731 März kommt um Erhöhung seines Gehaltes von 400 fl. ein. Fux schlägt für ihn, der einer von den besten kais. Violinisten und überhaupt ein grosser Virtuos auf seinem Instrumente ist, wenigstens 100 fl. jährliche Aufbesserung vor. (VI. 184.)

1732 bittet neuerdings um Gehalterhöhung, weil er in Schulden bis über die Ohren stecke. Ungeachtet P. von den jüngeren Violinisten, auch erst unlängst ihm 60 fl. sind zugelegt worden, so meint Fux, „weil Supplicant ein guter Virtuos und in äusserster Noth ist, so könnten ihm doch noch 80 fl. aus Gnade zugewiesen werden. (VI. 196.)

Filippo Salviati, 1718 December. „Weil dieser Knab noch in so jungen Jahren ein sonderbares Naturell in dem Violin

spüren lässt und Ihro kais. Majestät ihm ein allergnädigstes contentò gezeigt haben", so schlägt Fux denselben zum Hofscholaren vor. (VI. 38.)

1721 April bittet als Hofscholar zu seiner Fortbildung nach Italien reisen zu dürfen. Fux stimmt für ein Reisegeld, da die hiesigen Meister keinen Scholaren in Kost und Wohnung nehmen, welches doch sowohl zur Information als Education höchst nothwendig ist, sonderlich bei diesem Supplicanten, welcher wegen seines frischen und feurigen Geistes niemals aus des Lehrmeisters wachsamen Augen gelassen werden solle. (VI. 54.)

1727 November kommt, „nachdem er als Hofscholar fast neun Jahr dem Studio in Violin und Contrapunkt unter Anführung der berühmtesten Meister in Italien mit grosser Emsigkeit obgelegen sei und zur Bestreitung der Unkosten seine assignierte Provision nit zulänglich gewesen" — um die Wirklichkeit ein. Fux schlägt ihn dazu vor, „als einen Hofscholaren, der sich capace gemacht, virtuose Dienste zu prästieren." [Wurde angestellt.] (VI. 142.)

Joh. Ernst Muffat 1728 Violinist unter Kaiser Josef I., später (1714) reduciert, bittet um kais. Wiederanstellung. Fux empfiehlt seine Bitte, da er bereits seit 14 Jahren vertröstet wurde und er noch der einzige unconsolierte ist. (VI. 156.)

1730 kommt neuerdings um Wiederanstellung ein, die Fux warm befürwortet. (VI. 169.) [Wurde angestellt.]

Johann Paul Hammer, 1729 August in das achte Jahr Violinista supernumerarius kommt um die Wirklichkeit ein. Fux kann ihn dazu nicht vorschlagen, aber sagt, dass er lange emsig und fleissig dient und wegen der vielen impotenten Violinisten der Hofkapelle sehr nöthig wäre. (VI. 166.) [Wurde 1732 angestellt.]

Ferd. Grossauer, 1732 April Violinist bittet in die kais. Kapelle aufgenommen zu werden. Fux sagt von ihm: „Dieser Supplicant ist ein sehr guter Virtuos, welcher eine treffliche arcada, gute Intonation, perfectes Tempo und musicalisches Gehör hat", und empfiehlt ihn zur Aufnahme. [Wurde nach Antrag aufgenommen.] (VI. 193.)

Ignaz Stadlmann, 1735 kais. Hofscholar in Violin kommt um die Wirklichkeit ein. Fux räth dazu, „weil der Supplicant nit allein genugsame Fähigkeit für einen wirklichen Violinisten hat,

sondern wohl auch ein Virtuos kann genannt werden.“ [Wurde angestellt.] (VI. 235.)

1737 kommt um Gehalterhöhung ein, wozu Fux beistimmt, „als derselbe ein Virtuos ist, so unter die besten zu rechnen ist.“ (VI. 244.)

Karl Jos. Denk, 1731 bisher Balletspieler bei Hofe, Sohn der Amme des Kaisers, bittet Hofscholar zu werden. Fux befürwortet diess, „da dieser Jüngling schon alle Dienste gleich andern kais. Violinisten zu verrichten capace ist.“ (VI. 190.)

Violoncellisten.

Joh. Crammer, 1722 October in die 22 Jahre kaiserlicher Violoncellist kommt um Vermehrung seiner Besoldung von 460 fl. ein. Fux trägt an auf Erhöhung bis 600 fl., „weil er wegen Emsigkeit im Dienen und christlichen Lebenswandels andern zum Exempel dienen kann, auch unlängst durch eine kostbare Krankheit völlig in Ruin kommen ist.“ (VI. 76.)

Franz Peter Schnautz, 1719 will als kaiserlicher Violoncellist aufgenommen werden. Fux findet ihn dazu geeignet, „da er sich bereits bei allen Hofdiensten mit seinem Violoncell brauchen liess und er auch ein guter Virtuos auf diesem Instrument ist.“ [Wurde angestellt.] (VI. 43.)

Giovanni Perroni, 1725 bittet um Gehalterhöhung, da er Freunde in Mailand erhalten müsse und Schulden habe. Fux begutachtet: „Ich lasse dieses Supplicanten Schulden und Familia an seinen Ort gestellt sein; was aber dessen virtù und Dienstverrichtungen anbelanget, muss ich bekennen, dass an Emsigkeit und unermüdenden Fleiss bei allen Diensten er andern zu einem Exempel sein könne.“ (VI. 115.)

Franz Karl Drenger, 1718 hat als Flötist dem Kaiser gefallen, bittet um Scholarengehalt, um seine Studien fortsetzen zu können. Fux bemerkt: „Weil ich jüngst, da er sich abermals bei der Tafel hören liess ein sonderbares Naturell hab abnehmen können, so möge der Supplicant mit so viel consoliert werden, dass er in Neapel in einem Conservatorio sein Studium fortsetzen, und das Violoncell, welches nöthiger, als die Flöte, erlernen könne.“ (VI. 28.) [Wurde 1725 kais. Violoncellist.]

Violonisten.

1722. „Weil Supplicant (K. J. Gigl) den Violon nur per accidens ein wenig streichen kann, finde ich ihn bei den dermal üblichen so schweren Bässen gar nicht tauglich für einen kais. Hof-Violonisten. (VI. 68.)

Andreas Freitig, 1719 † kais. Violonist, „hat in die 32 Jahre dem Durchl. Erzhaus von Oesterreich emsigst gedient.“ (VI. 45.)

Anton Schnautz, 1720 kais. Violonist. Fux ist für seine Gehalterhöhung, weil er einer von den emsigsten Dienern ist. (VI. 48.)

1727. „A. Schnautz, durch viele Jahre mit grössten Ruhme kais. Violonist ist in erbarmungswürdige Armuth verfallen, dergestalt, dass er sein Weib sammt fünf kleinen Kindern aus Mangel nothwendiger Kleidung auf ein Dorf hinauszugeben ist gezwungen worden, er selbst aber aus Furcht des Personal-Arrestes mehrentheils flüchtig geht. Wann nun höchst zu bedauern ist, dass ein solcher Virtuos, dergleichen kaum mehr zu hoffen ist verderben sollte“, so räth und bittet Fux für ihn um kräftige Aushilfe. (VI. 148.)

Franz Peter Schnautz, kais. Violoncellist 1722 18. April, sucht an Violonist zu werden. Fux trägt darauf an, „da der Supplicant den Violon auch sehr wohl spielet, und an Violoncellisten ohnehin kein Abgang ist“. (VI. 72.) [Wurde Violonist.]

1731. „S. hat schon 16 Jahr die kais. Instrumentenkammer unentgeltlich verwaltet, auch ist ihm seit 1722 den Violon zu spielen aufgetragen worden, mithin habe er keine Woche frei, weil sonst nur ein Violonist dermalen beständig vorhanden ist, indem der aus Spanien gekommene Violonist Domenico Apuzzo wegen schlechten Gesichts wenig mehr dienen kann.“ Fux findet daher sein Ansuchen um Gehalterhöhung billig. (VI. 188.)

Gambist.

Franz Hueffnagel, kais. Gambist 1717. Fux rühmt „die unvergleichliche virtù“ des bereits verstorbenen. (VI. 26.)

Teorbist.

Francesco Conti † kais. Compositor und Teorbist 1733. Fux rühmt des Verstorbenen „durch 33 Jahre geleisteten ganz besonderen virtuosen Dienste.“ (VI. 205.)

Cymbalist.

Max Hellmann, 1724, „welcher ungefähr vor 5 Jahren von Ihro kais. Majestät dem famosen polnischen Cymbalisten (Pantaleon) als ein Scholar ist mitgegeben worden, dieses difficultose Instrument zu lernen, kommt a. u. ein, nachdem er nach vollendeten Lehrjahren von Dresden wieder zurückberufen worden, als kais. Cimbalista aufgenommen zu werden. Weil nun Ihro kais. Majestät den Supplicanten mit Unkosten zu dem Ende verschickt haben, folgt von sich selbst und ist auch meine Meinung, dass, weil dieser Scholar in diesem beschwerlichen Instrument solche Progressen gemacht hat, dass, wo er seinen Meister nit übertrifft, aufs wenigste nicht nachgibt, der Supplicant billig in die kais. Dienste soll aufgenommen werden, und zwar mit 1000 fl. Gehalt.“ [Wurde nach Antrag angestellt.] (VI. 95.)

1725 Juni Hellmann weiss sich wegen Schulden nicht zu helfen und bittet um erkleckliche Aushilfe. Fux bemerkt darüber: „Weil mir bewusst, dass dieses Supplicanten elender Nothstand (in welchen er vielleicht wohl auch aus der Jugend gemeiniglich angebornen üblen Wirthschaft theils verfallen mag sein) also beschaffen ist, dass soferne ihm nit durch eine kais. Gnad geholfen wird, er unfehlbar verderben müsste. Weil nun höchst schade wäre um dessen unvergleichliche und mit grossen kais. Unkosten erlernte virtù, so möge er durch eine adjuta von wenigstens 400 fl. vom Untergang gerettet werden.“ (VI. 112.)

1727 kommt wegen kostbarer Besaitung seines Instrumentes um Gehaltvermehrung ein. Fux findet das Gesuch billig und trägt auf Gehalterhöhung von 200 fl. an. (VI. 133.)

1732 bittet aus demselben Grunde um Erhöhung seines Gehaltes von 1000 fl. um 400 fl. Saitengeld, wie der Teorbist geniesset. Dies scheint Fux gar billig zu sein. (VI. 199.)

Posaunisten.

Leopold Christian, 1715 kais. Trombonist kommt ein um Gehalterhöhung. Fux berichtet: „Wegen des Supplicanten, welcher in seinem Instrument seines Gleichen nit hat, und daher die schwerẹsten Executionen ihn allein treffen, kann ich wegen oben angezogener Motive nit anders als einrathen, dass ihm monatlich noch 10 fl. allergnädigst beigelegt werden.“ (VI. 18.)

1724 derselbe kommt ein, dass sein Söhnlein von zehn Jahren königl. Hofscholar werde. „Weil nun diese Familie das durchl. Haus von Oesterreich schon über 50 Jahre her in diesem der Kapelle so anständigen Instrumente auf eine ungemeine Weise bedienet, dergestalt, dass offenbar ist, dass dieses Instrument denen Christian angeboren sei; als ist meine unmassgebliche Meinung, der Supplicant möchte allergnädigst consoliert werden, doch dergestalt, dass die Scholarenbesoldung von 360 fl. nit dem Knaben, sondern dem Vater beigelegt werde, bis der Sohn im Stande sein wird, in kais. Dienste einzutreten, wodurch der Vater, welcher der erste Virtuos in der Welt in diesem Instrumente ist, angefrischet werde, den Sohn dahin anzuhalten, damit dieses Instrument auf gleiche Weise der kais. Kapelle erhalten werde.“ (VI. 102.)

1727 derselbe sucht eine Gehalterhöhung an. Fux äussert sich hierüber: „Er, Supplicant, stehe in Gefahr, bei seinem ohnehin beschwerlichen Instrument (durch äusserliche Dienste) sich zu ruinieren oder aufs wenigste die kais. Dienste nit mit solcher Perfection wie dermalen zu verrichten, und da derselbe ein solcher Virtuos ist, der seines gleichen nit findet, auch schwerlich mehr einer zu hoffen ist; mithin an dessen längerer Conservation nit wenig gelegen ist, so ist meine zum kais. Dienste vorträgliche Meinung, seine dermalige Besoldung von 750 fl. auf 1000 zu vermehren, doch mit dem ausdrücklichen Befehl, dass er gleich bei dem Antritt dieses Genusses den Dienst bei St. Stephan aufgebe.“ (VI. 127.)

Leopold Christian der jüngere, 1721 bittet um Gehaltverbesserung. „Weil dieser Supplicant ein solcher Virtuos ist, dergleichen weder in vergangenen Zeiten, weder vielleicht in zu-

künftigen keiner sich finden wird", so trägt Fux auf Vermehrung seiner Besoldung bis 40 Thaler monatlich an. (VI. 55.)

1726 bringt ein gleiches Gesuch ein. Fux wiederholt, dass „der Supplicant vermög seiner besondern virtù weit ein mehreres meritierte, massen er in seinem Instrument seines Gleichen nit hat". (VI. 121.)

Andreas Boog, 1720 October gewesener Eleonorischer Trombonist kommt um die kais. Anstellung ein. „Weil in der Kapelle dermalen ein einziger dienstfähiger Trombonist sich befindet, deren sonst allezeit vier gewesen sind, so beantragt Fux seine Anstellung. [Wurde angestellt.] (VI. 51.)

1721 über dessen Gesuch um Gehalterhöhung begründet Fux seinen Antrag auf Bewilligung damit, dass „Boog nit allein ein guter Virtuos sei, sondern auch in seinen Dienstverrichtungen sonderbar emsig sich aufführe, benebens auch seine Armuth bekannt sei." (VI. 64.)

1731 gelegentlich eines ähnlichen Gesuches bezeichnet ihn Fux als einen sehr guten Virtuosen, der emsig im Dienen, auch privatim auf seinem fatigosen Instrumente unaufhörlich sich exercieret. (VI. 186.)

Anton Steinbruckner, 1721 kommt nach Johann Christian's Tode um die Stelle eines kais. Posaunisten ein. Fux nennt ihn dazu sehr tauglich und einen guten Virtuosen. [Wurde angestellt.] (VI. 63.)

Ignaz Steinbruckner, 1724 kommt nach seines Bruders Anton Tode um die erledigte Trombonistenstelle ein. Fux schlägt ihn als guten Virtuosen vor. [Wurde angestellt.] (VI. 99.)

Jägerhornisten.

Friedrich Otto und .

Wenzel Rossi, Waldhornisten 1715 kommen um Erhöhung ihres Gehaltes von 20 Thalern monatlich ein. Fux findet diesen Gehalt allerdings gering, beinebens sei aber zu reflectieren, dass selbe selten und wenig Dienst bei der Musik haben. (VI. 14.)

1725 kommt Rossi ein, als Oboist mit 500 fl. angestellt zu werden. Fux findet, „dass Rossi nicht capace sei, als Oboist zu dienen, da er die Hautbois nur per accidens und für sein divertissement tractieret hat. Auch würden ihm 500 fl. Besoldung in

seinem Elend mit Weib und neun lebendigen Kindern wenig helfen. Deshalb ihm die von R. länger angesuchte Licenz sich von hier zu retirieren zu ertheilen sei." (VI. 107.)

Trompeter.

Sebastian Nassoto, 1719 musicalischer Trompeter kommt um eine Scholarenstelle für seinen Sohn Josef ein. In Ansehung der so vieljährig treu-emsigen Dienste des Vaters befürwortet Fux das Gesuch. (VI. 40.)

Josef Hollandt, 1718 musicalischer Trompeter wird von Fux in dessen Gesuch um Gehalterhöhung unterstützt, „weil H. vor allen andern vermöge seiner raren virtù sich distinguieret." (VI. 34. 39.)

Ernst Sessler, 1727 früher der Kaiserin-Witwe Eleonore jetzt kais. Hof- und Feldtrompeter kommt um einen erledigten höheren Gehalt ein. Fux rühmt von ihm, dass er „bei allen vorfallenden Begebenheiten sehr gute musicalische Dienste prästieret habe". (VI. 138.)

Johann Hainisch, 1727 musicalischer Hoftrompeter kommt um höheren Gehalt ein. Fux rühmt von ihm, dass er „in seiner virtù sich distinguieret und treffliche musicalische Dienste prästieret." (VI. 137.)

1732 bei gleichem Anlass berichtet Fux: „Obwohl dermalen keine musicalische Besoldung vacant ist, jedoch weil dieser Supplicant ein ganz besonderer Virtuos ist, dergestalt, dass es ihm nit allein kein Trompeter bevorthun wird, sondern er auch gewisse Töne auf der Trompete glücklich erfunden hat, welche die Kapellmeister zwar bisher gewünscht, aber kein Trompeter hat können zuwege bringen, so ist meine pflichtmässige Meinung, Hainisch möge wegen seiner ungemeinen virtù mit noch 200 fl. mithin bis 400 fl. jährlich allergnädigst accresciert werden, wodurch er mit weniger Sorg seinem Studio obliegen könne und angefrischt werde, ferner nachzusinnen." (VI. 195. 217.)

Fagottisten.

Joh. Franz Sturmb, kais. Fagottist † 1733 hat in das 42. Jahr gute Dienste geleistet. (VI. 215.)

Karl Maillard, kais. Fagottist 1733 Jänner „ist ein sehr alter und dergestalt miselsüchtiger Mann, dass er muthmasslich gar nit lang mehr leben wird.“ [† 15. März 1733.] (VI. 204.)

Franz Martin Sturmb, 1733 in die 33 Jahr kais. Fagottist (des obigen Sohn) kommt um Gehalterhöhung ein. Fux befürwortet das Gesuch, „weil der Supplicant dermalen im Range der älteste Fagottist, auch virtuos und emsig im Dienen ist.“ (VI. 215.)

Tobias Woschitka, 1721 April fürstl. Liechtensteinischer Fagottist kommt ein, kais. Fagottist zu werden. Fux räth zur Aufnahme, „obwohl dermalen vier Fagottisten sich befinden, aber wenig zum dienen mehr tauglich sind, wodurch zuvörderst der Tafeldienst leidet, ausserdem ist der Supplicant ein guter Virtuos.“ [Wurde angestellt.] (VI. 56.)

Joh. G. Schindler, Fagottist 1722 April, war kön. Fagottist in Spanien, wurde dann in Wien reformieret und vertröstet, kommt ein, kais. Fagottist zu werden. Fux kann nicht einrathen, weil er bereits einen andern in Vorschlag gebracht hat, „ungeachtet Sch. auch seine Meriten und Habilität hat.“ [Wurde angestellt.] (VI. 72.)

Johann Jacob Friedrich, 1727 kais. Fagottist kommt ein um Gehalterhöhung. Fux sagt: „Obwohl Supplicant nit lang in kais. Diensten stehet, weil er aber ein besonderer Virtuos und sehr gebraucht wird, massen fast keine Woche vorbeigeht, wo er nit 1 oder 2 Mal mit seinem beschwerlichen Instrument muss sich hören lassen nit mit geringer Satisfaction der allergnädigsten Herschaften“, so befürwortet Fux eine Zulage von 300 fl. (VI. 129.)

1733 April kommt um Gehalterhöhung bis 1080 fl. ein. Ungeachtet Fr. als einer der jüngsten Fagottisten doch bereits den höchsten Gehalt von 1000 fl. geniesst, so ist doch Fux nicht gegen die letzte angesuchte Erhöhung, weil Fr. ein besonderer Virtuos ist. (VI. 214.)

1737 in der gleichen Angelegenheit rühmt Fux, dass Supplicant in seinem Instrument ein ganz besonderer Virtuos ist und neben den ordinari Diensten die allergnädigsten Herschaften mit Soloblasen öfters divertieret. (VI. 243.)

Anton Maillard, kais. Fagottist 1733 wird wegen Gehaltvermehrung auf den nahen Tod seines „miselsüchtigen“ Vaters vertröstet. (VI. 204.)

Franz Philipp Friederich, 1739 December, ein Sohn des kais. Fagottisten Friederich kommt um die erledigte Stelle eines kais. Fagottisten ein. Fux schlägt ihn dazu vor mit 500 fl. Gehalt, „dieweil dieser Supplicant nicht allein die kais. ordinari Dienste zu versehen fähig ist, sondern auch vermög des annehmlichen und reinen Tons, so er aus seinem Instrumente hervorbringet, mit Soloblasen einen gusto geben kann“. [Nach Antrag angestellt.] (VI. 256.)

Oboisten.

Franz Xav. Glätzl, 1715 reformierter Hoboist kommt ein, wieder in Dienst aufgenommen zu werden. „Weil der Supplicant ein guter Virtuos und in drei Instrumenten, als Hautbois, Flûte allemande und Fagott excelliert; beinebens auch statt seines kranken Bruders schon eine geraume Zeit gedienet hat, auch sie drei Brüder als zusammen gewohnt ein gutes Concert machen, so ist meine Meinung, es möchte ihm indessen bis zu einer Apertur noch ferner, doch ohne Besoldung zu dienen allergnädigst erlaubt sein. (VI. 15.)

1718 August kommt um die erledigte Stelle eines kais. Oboisten ein. „Da Supplicant seit zwei Jahren anstatt seines kranken nunmehr verstorbenen Bruders die kais. Dienste mit grosser Emsigkeit versehen, so erachtet Fux die höchste Billigkeit zu sein, ihm die vacante Stelle zu verleihen, zumal er ein guter Virtuos in dreierlei Instrumenten ist“. (VI. 37.)

1726 nach dessen Tode († 1726) rühmt noch Fux, dass derselbe so wie seine andern zwei Brüder (Franz und Roman Gl.) dergestalten gute Dienste geleistet haben, dass deren schon zwei wegen des beschwerlichen Instrumentes und der Fatiguen in jungen Jahren ihr Leben eingebüsst haben. (VI. 122.)

Josef Lorber, 1718 vormals kais. Hoboist kommt ein, wieder in kais. Dienste aufgenommen zu werden. Fux unterstützt sein Gesuch, „da zu Bestreitung der Tafel- und anderen Dienste noch ein Hoboits höchst nöthig, dieser Supplicant aber nit allein ni diesem Instrument, sondern auch in der Flûte allemande und

Chalumeau ein sehr guter Virtuos ist, auch anbei schon in vorigen Diensten sich Meriten gemacht hat". (VI. 36.)

1723 kommt um Gehalterhöhung ein, da er auf der Laxenburger Reise aus Unvorsichtigkeit des Lohnkutschers umgeworfen, geschleppt und in Todesgefahr ein Ohr verloren hat. (VI. 84.)

Joh. Ludwig Schulz, 1737 kais. Hoboist klagt, dass er durch unrichtige Bezahlung der Gehaltquartale in eine Schuldenlast von 3955 fl. gerathen sei, desswegen der grösste Theil seines Gehaltes sequestriert werde und bittet um Aushilfe. Fux bestätigt den Nothstand, mittelmässige Hilfe komme dem Supplicanten wenig zu statten, auf ein grosses Quantum unterfange sich Fux nicht einzurathen, weshalb er des Supplicanten Elend der Milde des Obersthofmeisters recommandiere. (VI. 245.)

Andreas Wittmann, Hoboist 1721 April kommt um die Stelle eines kais. Oboisten ein. Fux ist für die Verleihung, da eine Stelle durch Todfall vacant geworden und zwei wegen Unpässlichkeit keine Dienste mehr leisten können, „der Supplicant aber in der Hautbois und auch im Chalumeau dergestalt Virtuos ist, als ich noch allhier einen gehört habe." [Wurde angestellt.] (VI. 57.)

Zacharias Gazaroll, Hoboist 1731 will als Oboista Supernumerarius eintreten. Fux findet das Gesuch zu berücksichtigen, „da er ein guter Virtuos ist, auch vorher durch sechs Jahre Hofscholar war. Doch soll er bis auf den Todfall eines Oboisten ohne Besoldung zu dienen verbunden, und weder etwas zu begehren befugt sein". (VI. 181.)

XV.

Schüler des Fux — Porträte — Wohnungen — Krankheit und Tod — Seine Verhältnisse zu zeitgenössischen Componisten — Anhang.

Als Organist bei den Schotten so wie als Kapellmeister von St. Stephan war Fux mit Gesangsunterricht beschäftigt, gleichzeitig und auch später als Hofkapellmeister hatte er Schüler im Contrapunkte. Er erwähnt es selbst in der Vorrede zu seinem Gradus, dass er viel und lange über eine leichtfassliche Methode in der Compositionslehre nachgedacht und bei seinen Schülern mit Erfolg angewendet habe. Sein methodisch-didactisches Talent ist auch gar nicht in Zweifel zu ziehen, eben so wenig dass ein solcher Lehrer, der zugleich seine Theorie mit einer glänzenden Praxis verband, gesucht ward. Es scheint auch, dass der Unterricht bei Fux nicht blos eine Quelle des Erwerbes, sondern ein Gegenstand innerer Neigung ward, und das im Gradus geschilderte Verhältniss des Schülers zum Lehrer dürfte nicht reine Fiction gewesen sein, mindestens in manchen Theilen auf wirklichen Zuständen beruhet haben. Von den ausgezeichneten Schülern nun, die sich und ihrem Meister Ehre brachten, sollen hier nur von den nachgewiesenen vorzüglicheren einige Lebensumstände gegeben werden. Diese waren: Gottlieb Muffat, Johann Dismas Zelenka, Franz Thuma (Tuma), Ignaz Prustmann und Georg Christoph Wagenseil.

Gottlieb Muffat, geboren um 1690, gestorben in Wien 10. Dec. 1770, 80 Jahre alt. (Wr. Zeitg.) Er war 1711—1717 Hofscholar und ein Schüler von J. J. Fux, wurde 3. April 1717 Hoforganist und blieb es bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1764 durch 47 Jahre. Er war zugleich Organist der Kaiserin-Witwe Amalie Wilhelmine und gab Unterricht im Clavier in der Familie des Kaisers Karl VI. Von seinen beliebten Clavierwerken wurden *Componimenti musicali per il Cembalo* gestochen (Gerber, Künstlerlex. Alte Ausg.). Im Manuscript waren in Träg's Catalog

ausserdem 6 Clavier-Parthien, 8 Parthien Toccaten und Fugen, 72 Versetten, 12 Toccaten angezeigt (Gerber, Neue Ausg.). A. von Dommer (Musikgeschichte p. 450) sagt von ihm: „In Deutschland waren die grossen Organisten auch tüchtige Claviermeister, Froberger an der Spitze, nach ihm insbesondere aber Gottlieb Muffat, des alten Fux würdiger Schüler, ein ausserordentlich feiner und gewandter Claviercomponist, dessen *Componimenti musicali* (Wien, 1727) Stücke enthalten, welche an Geschmack, angenehmer Erfindung und Solidität mit den besten ihrer Zeit getrost sich messen können.“ Von seinen Compositionen für Clavier und Orgel werden sechs Nummern in Ausgaben der neuesten Zeit durch Becker, Weitzmann, Schletterer, Riegel in den Monatsheften für Musikgeschichte 1871. Beil. pag. 141 angegeben.

Joh. Dismas Zelenka, 1681 zu Launowič in Böhmen geboren (Dlabač, Künstlerlexicon p. 437) scheint seine Erziehung im Jesuitencollegium in Prag erhalten zu haben und ward 1710 in Dresden als Contrabassist angestellt. Anfangs 1716 war er in Wien, wohin er wahrscheinlich schon früher mit Erlaubniss des Königs gegangen war, um Unterricht in der Composition beim berühmten Kapellmeister J. J. Fux zu nehmen. Letzterer soll ausserordentlich zufrieden mit ihm gewesen sein und den König in einem Schreiben gebethen haben, Zelenka nach Italien zu schicken, „damit er alles machen lerne und nicht blos in meiner maniera“. 1716 gieng er mit mehreren Collegen nach Venedig und soll dort bei Ant. Lotti studiert haben. 1717 kam er von Venedig abermals nach Wien um den Unterricht bei Fux fortzusetzen. 1718 wurde er dem Gefolge des dort verweilenden Kronprinzen von Sachsen beigesellt. Ein Studienband, den er von dort zurückbrachte (*Collectaneorum Musicorum libb. IV de diversis Authoribus* in Dresden) war ein Beweis seines Fleisses[1]. Nach seiner Rückkehr von Wien 1719 benützte er in Dresden noch den Rath Lotti's. Im Jahre 1723 war er während der Krönung

[1] Zelenka schreibt darin nach dem Titel: „16 Magnificat a 4 del Morales“.

„Praesens Excellentissimi in Rebus Musicis Magistri opus copiandum accepi a Magno illo capellae Caesareae Magistro P. ac Generoso Dno Joanne Joseffo FUX meo tunc in compositione magistro reverandissimo (sic) Viennae Austriae 1718.“

Kaiser Karl VI. in Prag, wo nach der berühmten Aufführung der Oper *Costanza e fortezza* von Fux unter Caldara's Leitung, Zelenka die Musik zu dem *Melodrama de Sancto Wenceslao* gemacht hatte. 1735 erhielt Zelenka das Prädicat „Kirchencomponist". Er starb unverheuratet 23 Dec. 1745, 64 Jahre alt. Seine zahlreichen Compositionen blieben in Dresden: die wenigen Eingeweihten sprechen mit grosser Achtung von seinen Compositionen (besonders den Chören und Fugen) „als Muster im Kirchenstile". In Dresden befinden sich noch von ihm 15 Messen, 3 Requiem, 10 Litaneien, mehr als 60 Psalmen und kleinere Kirchencompositionen. An Instrumental-Compositionen: Concerte, Symphonien, Ouvertüren, Capriccio, Sonaten u. dgl. Abt Gerbert (de Cantu et Musica sacra T. II. p. 371) sagte: „Josephus Fux insignem imprimis discipulum in musica sacra reliquit Joannem Zelenka, regis Poloniae musicae praefectum Dresdae, tot aliorum insignium ea in arte magistrum" [1]. Auch Quantz erzählt in seinem Lebenslauf[2], dass er „an Fugen immer ein gross Vergnügen gefunden, zumal, da er vormals in Wien von dem künstlichen Kirchencomponisten Zelenka, der damals (vor 1720) unter Fuxen studierte, darüber Begriffe erhielt".

Franz Thuma (Tuma) geboren in Kostelec (Böhmen) um 1701, gestorben 4. Februar 1774, 73 Jahre alt, in Wien[3]. Nach zurückgelegten philosophischen Studien kam er nach Wien (um 1720) wo der Fürst Kinsky sein Beschützer wurde und ihn Fux übergab, um seine Studien im Contrapunkte zu leiten[4]. 1741 ward er Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth (nach Kaiser Karl VI. Tode) und blieb es bis zum Tode der Kaiserin[5], worauf er eine Pension aus diesem Titel bezog. Er lebte sechs Jahre lang im Stifte Geras in der Miethe, kehrte kränkelnd nach Wien zurück, und starb da im Kloster zu den barmherzigen Brüdern. Seine classischen Kirchencompositionen werden in den Musikarchiven als kostbare Schätze bewahrt und Böhmen ist mit Recht stolz auf diesen würdigen Sohn[6].

[1] M. Fürstenau, Gesch. Dresd. Mus. II. 71—83. [2] Marpurg, hist.-krit. Beitr. I. 210. [3] Wiener Zeitung. [4] Fétis. [5] 21. Dec. 1750. [6] Schilling. — Auch die k. k. Hofbibliothek hat mehrere Compositionen von ihm.

Ignaz Prustmann, Componist. In der k. k. Hofbibliothek befinden sich von seiner Composition zwei Mottette, welche die Aufschrift haben: „Del Sgr. Ignazio Prustmann, Scolare del Sgr. Maestro Fux", ferner ein Stabat mater mit dem Datum 21. März 1744, und ein Requiem mit der Jahreszahl 1733, welche sämmtlich zeigen, dass er den Unterricht seines Meisters mit Nutzen genossen habe. Von seinem Leben ist nirgends eine Aufzeichnung zu finden: Fétis, Gerber, Schilling erwähnen seiner nicht, ebenso erscheint er nicht in den Hofschematismen, nicht in den Todtenlisten von Wien — er wäre ganz verschollen ohne obigen Beisatz bei seinem Namen.

Georg Christoph Wagenseil, geboren zu Wien 1715, gestorben daselbst 1. März 1777, 62 Jahre alt[1]. Nachdem er schon früher den Unterricht von Fux genossen hatte, empfahl ihn dieser[2] zum Hofscholar, „da von ihm in der Orgel und Composition virtuose Dienste zu erwarten seien". Als er hierauf von 1736 bis 1738 das Stipendium als Hofscholar erhalten hatte, schlug ihn Fux[3] zum Hofcompositor vor, „da er vor andern in den Grundregeln des Contrapunktes zu schreiben sich befleissigt, um so mehr, als bei dermaliger licentioser Schreibart die regelmässige Composition durch ihn könnte erhalten werden". Ueber diesen Vorschlag wurde er 6. Februar 1739 Hofcompositor und blieb in dieser Stellung bis an sein Ende. Neben diesem Hofdienste erhielt er auch die Stelle als Organist in der Kapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christina (von 1741 bis 1750, wo sie starb) und war durch lange Jahre Musikmeister der Kaiserin Maria Theresia, wofür er lebenslang eine Pension von 1500 fl. bezog. Als der sechsjährige Mozart im Jahre 1762 am Hofe in Wien spielen sollte, fragte er: „Ist Herr Wagenseil nicht hier, der versteht es", und als dieser kam: „Ich spiele ein Concert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden"[4]. Er besass in seinen Compositionen Originalität und ist einer der älteren Lieblingscomponisten für Kenner und Liebhaber gewesen. Gedruckt erschienen von ihm mehrere Clavierwerke, wie der *Suavis artifi-*

[1] Wien. Zeitg. — nicht 92 Jahre alt, wie Gerber und Fétis angeben.
[2] Beil. VI. 234. [3] Eb. 250. [4] F. Niemetschek. Leben W. A. Mozart's. p. 7.

ciose elaboratus concantus musicus und ähnliches, im Manuscripte hinterliess er auch Orchestersymphonien, Kirchensachen und einige Opern[1].

Ignaz Holzbauer, geboren zu Wien 1711, gestorben zu Mannheim 7. April 1783 als kurpfälzischer Kapellmeister und Hofkammerrath, der geachtete Componist der seiner Zeit berühmten Oper Günther von Schwarzburg und zahlreicher anderer Opern, Kirchen- und Kammermusiken, wird von Dlabač (Hist. Künstlerlex. für Böhmen I. 436) ein Schüler des J. J. Fux genannt. Das war er nun nicht, aber wie er in seiner Selbstbiographie[2] erzählt, verdankte er viel dem Studium des Gradus ad parnassum und machte einen einzigen Besuch bei Fux. Holzbauer sagt darüber wörtlich: „Ich bettelte endlich so lange bei meiner Schwester, bis sie mir Geld gab das Fuxische Compositionsbuch kaufen zu können. Ich verstand die lateinische Sprache und fieng also darin zu studieren an. Der Speicher war der Ort dazu, denn auf meiner Stube hätte es nicht sein können. Ich componierte bald Symphonien, Concerte und allerhand dergleichen, und diese meine Arbeiten wurden immer von meinen Meistern (jungen Musikern des Domes von St. Stephan) mit dem grössten Beifalle aufgenommen. Einsmals fiel mir ein, zum Kapellmeister Fux selbst hinzugehen und ihn zu bitten mich in der Setzung zu unterrichten. Ich liess mich melden. Dieser gute Alte, welcher beständig am Podagra und Chiragra krank lag, fragte mich, was ich wollte. Ich bath ihn, mich als Schüler anzunehmen. Ja, sagte er, aber können Sie denn schon etwas Musik? O ja, antwortete ich, auch schon etwas schreiben. — Gut, nehmen Sie ein Blättchen von dem Papier, das auf dem Clavier liegt und schreiben Sie mir einige Zeilen Note gegen Note. — Ich that es und überreichte es ihm aufs Bett; er sah es an und sagte ganz erstaunt: Das können Sie schon? Nun so kann ich Sie nichts mehr lehren. Wo und von wem haben Sie dieses erlernt? — Aus Ihrem Buche. — Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein grosser Mann werden, Sie sind ein gebornes

[1] Fétis. Gerber. [2] Musicalische Correspondenz. Speyer 1790. pag. 107 ff. 132.

Genie. — Nie gieng ich freudiger nach Hause, als damals.“ Anderweitige Beziehungen Holzbauer's zu Fux sind nicht bekannt.

Gelungene Porträte, welche nach dem Leben gemahlt und beglaubigt sind, gehören, nachdem von dem Bilde in dem Vaterhause des Fux keine Spur mehr zu finden war, zu den Seltenheiten. Bekannt ist nur ein einziges, in dessen Besitz das Archiv des Wiener Musikvereines sich befindet.

Es ist dies ein gut gemahltes Oelbild, Brustst\u00fcck im Costüme der Zeit. Die Beglaubigung liegt eben dort und besteht in einem Briefe, den der frühere Besitzer J(ohann) Ch(ristoph) Westphal (geb. zu Hamburg 1. April 1773 und seit 1803 an der dortigen Nicolaikirche als Organist angestellt[1]) an einen Herrn Zahl-Commissär Henk daselbst (Hamburg?) schreibt. Er lautet:

„Meinem Versprechen gemäss mache ich Ew. Wohlgeboren auf Dero Anfrage meine endliche Entschliessung bekannt. Ungerne beraube ich meiner musicalischen Bildniss-Sammlung, jetzt an Anzahl 518 Stück, Eins der seltensten Stücke, indem meines Wissens dies das einzige noch vorhandene Porträt von dem alten Ober-Kapellmeister Fux ist. Derselbe hat es seinem lieben Freunde dem Kapellmeister Hertel[2] eigenhändig zum Andenken verehrt, und von dem letzten dieser Familie, der hier starb, ist es seit 30 Jahren in meinen Händen. Kann ich indessen für dieses Porträt 20 Fdor. erhalten, nun so will ich es für diesen Preis abstehen. Es hat eine Höhe von circa $2^1/_2$ Fuss und eine Breite von $1^3/_4$ Fuss und ist unbeschädigt.

V. H. den 30. Juni 1819. J. H. Westphal.

Josef Sonnleithner hatte dasselbe bei Westphal gesehen und kaufte es 1827 aus dessen Nachlasse für den Musikverein.

Dieses ausdrucksvolle Porträt wurde von einem sehr geschickten Künstler zum Behufe der Photographie in natürlicher Grösse mit Kreide gezeichnet und liegt dem Titelkupfer zum Grunde.

Die übrigen bekannten Abbildungen sind von untergeordnetem Werthe und dürfen schwerlich einen Anspruch auf Aehn-

[1] Gerber und Fétis. [2] Joh. Christ. Hertel, meklenburg-strelitzischer Concertmeister, geb. 1699, gest. 1754. (Gerb.)

lichkeit machen. Es sind dies sämmtlich Brustbilder und zwar:

1. Aquarell in der Privatbibliothek Sr. Majestät des Kaisers.

2. Lithographie mit der Unterschrift „Fux“ ohne weitere Angabe; nach W. E. Drugulin (allg. Portr. Catalog p. 258) soll sie von Winther 1821 lithographiert worden sein.

3. Kupferstich. Auf einem grossen Tableau, 42 meistens italienische Tonkünstler in Medaillons gruppiert darstellend, gezeichnet von Luigi Scotti, gestochen in Florenz im Studio Raimondi. In dem einen Medaillon, beinahe in der Mitte des Bildes ist das Profil von J. J. Fux neben dem von Piccinni, Jomelli und Sacchini. (In der Porträtsammlung Sr. Majestät des Kaisers. Tonkünstler, Blatt 112.)

Fux wohnte in Wien 1696 nach der Trauungsmatrikel als Organist des Stiftes im Schottenhofe in der Stadt[1].

7. December 1702 wurde ihm, als Hofcompositor, ein Quartier in des Paul Kautz Barbierer Haus auf dem Neuenmarkt angewiesen[2]. (Dieses Haus des Barbierers Paul Kautz zu den 7 Körben genannt, ist ein Eckhaus mit der jetzigen Nummer 17, alt Nr. 1067.)

20. Juli 1715 erhielt er als Hofkapellmeister eine andere Wohnung „in der Weinburg in weil. Martins gewesten Schneidermeisters Haus[3]. (Weil. „Johann Martin, Hoff-Befreiten Schneidermeisters Haus, ein Eck“ ist nun Nr. 5, alt Nr. 907 in der Weihburggasse.)

23. Oct. 1719 wurde ihm sein letztes Hofquartier zuerkannt, worin er auch starb „in dem sogenannten goldenen Bern an alten Fleischmarkht[4]“ (d. i. Fleischmarkt neu Nr. 6, alt Nr. 697[5]).

Schon in seinem sechzigsten Jahre, vielleicht selbst noch früher war Fux von einer schmerzlichen chronischen Fussgicht gequält, die ihn bis an sein Ende nicht mehr verlassen zu haben scheint. Im Jahre 1723 liess ihn der Kaiser in einer Sänfte, wie erwähnt, zur Krönung nach Prag bringen, um dort der Aufführung

[1] Beil. I. 1. 2. [2] Beil. II. 18. [3] Beil. II. 19. [4] Beil. II. 20. [5] Die Ermittlung dieser Häuser mit ihren gegenwärtigen Nummern verdanke ich dem verehrten Freunde Dr. Th. G. von Karajan.

seiner grossen Oper *Costanza e Fortezza* beizuwohnen. Vielfach klagt er darüber in seinen amtlichen Berichten; im Jahre 1725 sagt er im Vorberichte des Gradus, „er sei durch häufige Kränklichkeit, manchmal durch mehrere Monate, ja sogar durch ein ganzes Jahr in seiner Arbeit unterbrochen worden und jetzt kaum genesen"; ferner wiederholt er am Schlusse des Werkes (p. 279) auf die Frage des Schülers, ob er jetzt sein Werk schon abschliessen wolle? „Bemerkst du nicht die Steifheit und Mattigkeit meiner Gelenke, die Vorbothen meines drohenden Leidens, der Fussgicht? Du weisst überdies, dass ich sowohl durch meine Jahre und mein fast nie ganz aussetzendes Uebelbefinden, schon so gebrochen bin, dass wenn jene Krankheit mit ihrer gewöhnlichen Heftigkeit mich anfiele und nach ihrer Gewohnheit durch sechs Monate festhielte, mein Gemüth die nicht grundlose Furcht befallen müsste, dass ich dieses Mal nicht wieder an ein Aufkommen denken könnte. . . Bin ich doch jetzt schon an das Ruhbett gefesselt." — Auch an den Schriftzügen der amtlichen Gutachten wird seine zunehmende Schwäche ersichtlich: nach dem Tode seiner Frau (1731), besonders seit 1732 wird seine sonst feste Hand oft zitternd, von 1737 bis 1740 muss er sich einer fremden Hand bedienen, die auch seinen Namen unterfertigt. Vom 10. März 1740 ist sein letztes Gutachten. Nachdem er noch den Schmerz erleben musste, an dem Sarge seines kaiserlichen Gönners[1] und Freundes zu stehen und ihm mit dem grossen Requiem seine letzte Huldigung zu bringen, unterlag kaum vier Monate später, am 13. Februar 1741[2] seine eigene körperliche Hülle einem „hektischen Fieber". Am 15. Februar wurde er am Freithofe von St. Stephan in der Gruft bei seiner vorangegangenen Gattin beigesetzt. Bei seinem letzten Kampfe waren seine treue Nichte Maria Eva und der Neffe Matthäus, ihr Bruder um ihn. Er endete damit als ein Mann, der lange siegreich durch die Kraft des Geistes über die Gebrechen des Körpers, zuletzt überwunden von dem Druck seiner Jahre und erschöpft an Lebenskraft erlag im Alter von 81 Jahren[3]. — Konnte er doch beruhigt zurücksehen auf eine Reihe schöner Werke der Kunst und eine reiche Saat,

[1] Kaiser Karl VI. starb 20. Oct. 1740. [2] Gestorben den 13., beschaut den 14., bestattet den 15. Febr. 1741. (Wr. Diar. und Beil. I. 6—9.)
[3] Wiener Diar. 15. Febr. und Beil. I. 6.

die befruchtet und genährt durch seine Führung seinen Namen auf eine späte Nachwelt zu tragen bestimmt war.

Am Tage nach seiner Beerdigung (16. Februar) gaben die Hofmusiker in der Hofkapelle seine schöne Messe: *In fletu solatium.*

Fassen wir die im Vorausgegangenen zerstreuten Characterzüge unseres Fux zusammen, so geben sie uns das Bild eines Ehrenmannes, dem seine Kunst und sein Amt das höchste im Leben galten, und der zugleich als Mensch sich allseitiger Achtung und Anerkennung erfreute. Ausser den Bemühungen, seine Frau und seine nächsten Verwandten versorgt zu wissen, erwarb ihm sein Wohlwollen auch Freunde durch sein ganzes Leben, ja selbst über dieses hinaus, wie sich diess in dem nahen Verhältnisse seiner Erben zu den Verwandten seiner Frau in der Familie Schnitzenbaum noch in späten Jahren kundgab. Sein Haushalt musste durchaus geordnet gewesen sein, da ungeachtet seiner kostspieligen Krankheiten sein Nachlass beträchtlich gewesen war, indem der Neffe und Legatar Matthäus Fux allein 10.000 fl. erhielt. Sein humanes Benehmen sprach sich auch in seinem Verhältnisse zu den ihm unterstehenden Mitgliedern der Hofkapelle besonders in jenen Fällen aus, wo er hilfebereit eintritt, wenn er auch durch seine Amtspflicht dazu nicht veranlasst war. — Dass er im Bewusstsein seines musicalischen Verdienstes auf den Rang des ersten Kapellmeisters des ersten Kaisers der Christenheit grossen Werth legte, und gelegentlich den Meistertitel nur jenem zuerkannt wissen will, welcher die Composition aus dem Fundament versteht, darf wohl bei einem Manne nicht befremden, der sich sagen musste, dass er seine Stellung und sein Ansehen in der musicalischen Welt nur seinem Talente, seinen Kenntnissen und seiner Thätigkeit verdanke. Seinem Herrn und Kaiser gegenüber genoss er zwar ein besonderes Vertrauen, allein er überhob sich dessen nie und liess darum die Rücksicht gegen seine unmittelbaren Vorgesetzten, besonders den Obersthofmeister niemals aus dem Auge. Wenn er sich, wie bei der Beschwerde gegen den Principe Pio, dem kaiserlichen Ausspruche zu unterwerfen erklärt, so geschieht es doch nicht, ohne die Rechte des Kapellmeisters für sich und seine Amtsnachfolger zu wahren. In seinen schriftlichen Aeusserungen, besonders den Gutachten, ist neben der

veralteten Form des Ausdrucks die klare Ansicht des Sachverhaltes und bei manchen hochgespannten Forderungen der Bittsteller die kluge Combinierung aller Umstände und ein immer volles Mass der Billigkeit niemals zu verkennen. Indessen, wo es gebothen erscheint, tritt er auch fest und entschieden auf[1], zur Strenge erhebt er sich nur in den seltenen Fällen, wo er in der Handhabung seiner Amtsbefugnisse angegriffen wird, oder offenbare Böswilligkeit zu Tage tritt[2]. Nicht ganz selten ergeht er sich auch bei ämtlichen Berichten in einem harmlosen Humor. So sagt er, als der Violinist Hintereder wegen bedeutender Schulden um Gehalterhöhung ansucht, dass „noch mehrere in eben diesem Spital krank liegen, welche noch weniger Besoldung haben, als der Bittsteller[3]“. — Dann meint er: „da der Supplicant, der Sopranist Vincenzi ohne Familie sich befindet, so könnte er mit 80 Thalern monatlich gar fein und ehrlich leben[4]“. Den Thomas Sandtner, kais. Einspänner, der für seinen Sohn um eine Hofpaukerstelle ansuchte, beschied Fux: „als wird dieser Supplicant die Unterhaltung für seinen Sohn in dem Futteramt zu suchen haben“[5]. Endlich als Vincenzo Losara, der 13 Jahre auf einem Kriegsschiffe als Schreiber gedient hatte, cassiert wurde und einkam, Hofmusiker zu werden, formulierte Fux den abweislichen Bescheid in folgender Weise: „Weil nun L. in seinem Memoriale frei bekennt, dass er zur Musik untüchtig sei, als erhellt von selbst, weil zur Musik Vocalisten und Instrumentisten, aber keine Matelotten nöthig sind, dass ich für den Supplicanten nit einrathen kann[6].“

Da Fux durch mehr als zwanzig Jahre bei heftigen Gichtanfällen sein Amt versehen hatte, konnte er mit Recht von sich sagen: „Unter Schmerzen habe ich meine Pflicht erfüllt.“ Wie viele hätten sich unter ähnlichen Verhältnissen längst von allen Geschäften zurückgezogen. Das zeichnet aber den starken Character des Mannes und Künstlers, der auch von schweren körperlichen Leiden sich nicht übermannen lässt.

Wie es von seiner früh erworbenen Berühmtheit kaum anders zu erwarten war, wurde seine Kunst in weitesten Kreisen aner-

[1] Beil. VI. 1. 94. [2] Eb. 125. 141. 146. [3] Eb. 98. [4] Eb. 123. [5] Eb. 170. [6] Eb. 237.

kannt und seine persönliche Bekanntschaft von reisenden Künstlern gesucht. Im Jahre 1702 kam Maxmilian Zeidler, Kapellmeister in Nürnberg nach Wien, „allwo er das Glück hatte mit dem itzigen (1740) Ober-Kapellmeister Johann Josef Fux bekannt zu werden, dessen Gewogenheit und Treue er lebenslang zu rühmen hat[1]". Graf Franz Losy, einer der grössten Lautenspieler in Böhmen (geb. 1638) bezeigte nach dem Zeugnisse des verdienstvollen Kapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749) über nichts ein grösseres Vergnügen, „als wenn ein Gang ungefähr in den Lulli'schen oder Fuxi'schen Gusto einschlug, denn diese zwei Meister Lulli und Fux hatten bei ihm vor allen den Vorzug[2]. Auch Johann Francisci (geb. 1691), Cantor und Chordirector in Neusohl hebt besonders hervor, dass er auf einer Reise nach Wien Bekanntschaft mit den kaiserlichen Virtuosen gemacht habe, absonderlich mit dem Herrn Ober-Kapellmeister Joh. Jos. Fux[3]. In seinem Testament erwähnt Fux einer goldenen Medaille mit Kette, die er entweder von seinem Monarchen oder einem fremden grossen Herrn erhalten haben mochte. — In Dresden befindet sich in der Hofbibliothek von der Hand des Joh. Dismas Zelenka ein fünfstimmiger Canon, welcher den Concertmeister Angelo Ragazzi, zugleich Violinspieler in der kais. Hofkapelle zum Verfasser hat und über die Worte gesetzt ist: *Inveni hominem secundum cor meum*, während zwei Stimmen singen: *Joannes Josef Fux, excellens musicus.*

Ungeachtet es an Anerkennung der Verdienste des Fux durch gleichzeitige italienische und deutsche Tonkünstler nicht fehlte, wie dies bei der Besprechung des Gradus und seines Kapellmeisteramtes erwähnt wurde, so war es bei der Richtung der Musik am Hofe zu Wien natürlich, dass die Augen auch der bedeutendsten Componisten mehr nach Italien als nach Deutschland gerichtet waren, da neben Fux grösstentheils nur Italiener als Componisten auftraten, von denen einige, wie M. A. Ziani, A. Caldara, Fr. Porsile, Fr. Conti bleibend, einige, wie die beiden Bononcini, der Singmeister Tosi vorübergehend neben Fux an der Hofkapelle angestellt waren, andere wie Legrenzi,

[1] Mattheson, Ehrenpforte. p. 401. [2] Mattheson, eb. p. 171 f. 345. [3] Mattheson, eb. p. 79.

A. Lotti, Ariosti, Porpora u. s. w. hatten Compositionen eingeschickt und konnten keinen Falls den dortigen Hofkapellmeister ignoriert haben. — Von Interesse ist, zu erwägen, in welchem Verhältnisse Fux zu den um 25 Jahre jüngeren Johann Seb. Bach[1] und Georg Friedrich Händel[2] gestanden habe. Von persönlichen Beziehungen derselben ist durchaus nichts bekannt: Bach kam nicht aus seinen sächsischen Kreisen, Händel hatte auf seinen Reisen niemals Wien berührt; Fux machte niemals Reisen. Als beide anfiengen, durch ihre Compositionen grösseres Aufsehen zu erregen, etwa nach 1725, war Fux bereits über 65 Jahre alt und hatte mit dem Gradus und seinen Hauptwerken der Composition den Höhenpunkt seines Ruhmes erreicht und es wäre naturgemäss an den jüngeren gewesen, an den älteren Kunstgenossen heranzukommen. Wenn dies aber auch nicht geschah, so konnte doch Bach, der die Werke von Froberger, Kerl, Pachelbel eifrig studierte, den Werken des Fux nicht fremd geblieben sein, und Händel, dem neben Fux von Mattheson das beschützte Orchester dediciert wurde, konnte unmöglich von Fux keine Notiz genommen haben. Die Richtungen dieser drei Tonmeister giengen allerdings auseinander, allein dem eifrig Strebenden kann das Verdienst eines älteren, und diesem das Auftauchen so grosser jüngerer Talente nicht ganz fremd geblieben sein. Mehr jedoch als die Wahrscheinlichkeit dieser allgemeinen Beziehungen ist aus dem Leben dieser drei Koryphäen der Tonkunst nicht nachzuweisen.

Da die Hoffnung, irgend welche schriftliche Aufzeichnungen über das Leben des Hofkapellmeisters Fux entweder von ihm

[1] Johann Sebastian Bach, geb. 21. März 1685 zu Eisenach, 1714 Concertmeister zu Weimar, von 1723 Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig bis an seinen Tod am 28. Juli 1750.

[2] Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 23. Febr. 1685, war von 1703 bis 1706 bei der Oper in Hamburg angestellt, machte hierauf Studien in Italien, kam 1710 das erste Mal nach London, wurde 1712 Kapellmeister in Hannover, von 1717 bis 1720 Musikdirector des Herzogs von Chandos in Cannons, 1720 bis 1740 bei der Londner italienischen Oper thätig; seit 1732 kamen seine ersten Oratorien zur Aufführung. Er starb 13. April 1759.

selbst oder seinen Angehörigen herrührend aufzufinden, lange nicht aufgegeben wurde, so wurden wiederholte und mühsame Forschungen angestellt, ob nicht bei seinen Erben, der Nichte Maria Eva Fux und dem Neffen Matthäus Fux und deren Erben und Rechtsnachfolgern sich etwas dahin einschlägiges erhalten habe. Die bisherigen Bemühungen erwiesen sich erfolglos. Allein um etwa spätere, glücklichere Forscher in Kenntniss zu setzen, was bisher über die Rechtsnachfolge in dem Erbe des J. J. Fux an den Tag zu bringen gelang, mögen folgende Notizen dienen.

Matthäus Theophilus Fux, Sohn des Bruders des Kapellmeisters[1] geboren 16. September 1719, ward bei dem Tode seines Oheims 1741 Candidatus juris genannt[2], erhielt durch Legat seiner Muhme (Mämb) der Schwägerin seines Oheims, Fräulein Maria Theresia Schnitzenbaum 1000 fl. In der Quittung darüber aus Klagenfurt vom 6. Juni 1749 nennt er sich „Einleitungs-Rectifications-Actuarius Registrator und Protocollista in Kärnthen[3]“. Von da ab war weder in Klagenfurt noch anderswo etwas über seinen Tod und seine letztwillige Verfügung zu erfahren. In der Quittung verzichtet er auf eine Sicherstellung jener weiteren 1000 fl., die ihm seine Schwester, falls sie heuraten sollte, nach demselben Testamente zu leisten verpflichtet war. Daraus lässt sich auf ein gutes Einvernehmen der beiden Geschwister schliessen. Da aber die Schwester Eva Maria Fux in ihrem Testamente vom 5. März 1771 ihres Bruders Matthäus weder als Erben noch als Legatars erwähnt, während sie allen noch lebenden Geschwistern und den nachgelassenen Kindern der verstorbenen Geschwister Vermächtnisse aussetzt, so ist anzunehmen, dass Matthäus Fux im Jahre 1771 bereits verstorben gewesen sei.

Maria (Eva) Fux[4], geboren 18. November 1696 zu Hirtenfeld in Steiermark, gestorben unvermählt in Wien 6 April 1773 daher 76 Jahre alt, nicht 73 Jahre, wie das Wiener Diarium vom 10. April 1773 angibt. Sie war nicht nur durch das Erbe ihres Oheims, sondern auch die weitere, nicht unbedeutende Erbschaft der erwähnten Maria Theresia Schnitzenbaum († 19. Mai 1749) in die Lage versetzt, unabhängig und behaglich ihre Tage zu be-

[1] Stammbaum n. 16. [2] Beil. I. 12. [3] Eine von Maria Theresia aufgestellte Steuer-Commission. [4] Stammbaum n. 5.

schliessen[1]. Sie muss mit den Verwandten der Familie Schnitzenbaum in bestem Vernehmen gelebt haben und nach den Legataren und Zeugen ihres eigenen Testamentes zu schliessen mit Personen der höheren Beamtenwelt verkehrt haben[2]. Darüber hat sie aber die Verwandten ihrer eigenen Familie Fux in Steiermark nicht vergessen, denen sie testamentarisch bei 8000 fl. legierte[3], woher sich wohl der verbesserte Vermögensstand derselben bis in die neueren Zeiten schreiben mag. Ihre Stiftung einer wochentlichen Messe, die in St. Marein bei Pickelbach zum Andenken der Familie Fux gelesen werden muss, besteht noch heutzutage: die Urkunde darüber befindet sich im dortigen Pfarrarchive[4]. — Da Maria Fux die unvermählte Josefa Perger[5] zur Universalerbin einsetzte, diese sich später vermählte und ihren Gatten Johann Elias Link zum Erben einsetzte, auch in der Folge mehrfache ähnliche Verhältnisse eintraten, so zersplitterte sich der Nachlass des Johann Josef Fux in einer Weise, dass kein Theil davon mehr nachweisbar ist[6]. Ein einziges Recht aus dem Nachlasse hat sich bis auf unsere Zeit erhalten. Maria Theresia Schnitzenbaum hat eine Stiftung für eine Pfründnerin des St. Johannsspitals in Wien gemacht und zur Präsentantin ihre Erbin Eva Maria Fux und ihre Rechtsnachfolger testamentarisch berufen. Dieses Präsentationsrecht kam durch Vererbung an Jungfrau Anna Nimpfling in Gratz, welche im Jänner 1867 noch lebte[7].

[1] Ihr Vermögen belief sich bei ihrem Tode auf 25.100 fl. (Beil. I. 16.) [2] Beil. I. 15. [3] Eb. 17. [4] Eb. 18. [5] Eb. 15. [6] Vgl. Vererbung des Vermögens des Fux. Beil. I. 19. [7] Beil. I. 19.

Register.

Die beigesetzten Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

Abbatia Ant. Mar. 45.
Abraham a S. Clara 14.
Addimari Cav. Dichter 41.
Adò Pietro Violoncellist 227.
Alber Joh. Violinist 230. 246.
Albers Paul 246.
Alborea Franc., Violoncellist 227.
Albrechtsberger Joh. G. 71. 163.
Allegri Gregorio 120.
Amalia Wilhelmina, Kaiserin 63. 77.
Amalteo Aurelio 24. 40.
Amatori, Sänger 29.
d'Ambreville Anna 148. 242 f.
d'Ambreville (Borresini) Rosa 148. 225.
Amiller Andreas 235.
Ancioni Giov. Batt., Dichter 42. 202.
Ancioni P. 192.
Angelico Michelangelo, Dichter 41.
Angermayer Joh. Ign., Violinist 230. 247.
Angropoli Nic. 246.
Animuccia Giov. 35.
Antonelli Fil., Altist 224. 240.
Apolloni Apollonio 24. 41.
Apolloni Gius. 41.
Appiani Gius., Altist 224. 240.
Apremont Karl Graf 151.
Aprile Bern. 218.
Ariosti Attilio 64. 270.
Arrigoni G. Giacomo, Comp. 45.

Bach Joh. Seb. 36. 163. 270.
Badia Anna Lisi, Sängerin 225.
Badia Carlo Agost. 49. 64. 65 f. — 215. 223.
Bartolaia Luigi, Tenorist 29.
Baryton, Saiteninstrument 226.
Bassani 34.
Batthyani (Strattmann) Gräfin 83.
Bellermann Heinr. Urtheil über den Gradus 163 f.
Benevoli Orazio 120.
Berg Josefa Gräfin 150.
Bernarbei Giamb. 46.
Bernabei Gius. Erc. 120.
Bernachi Ant. 28. 29.
Bernardoni Pier Ant. 40. f. 64. 192 f. 198. f.
Bernini Giov. 41.
Bertali Anton., 7. 17. 42 f. Oper Inganno d'amore 17.
Berti Antonio, Bassist 224. 238.
Bianecchia Gius., Sopran 29.
de Bicilly Benigne 45.
Bigelli Tomaso, Tenor. 238.
Bodoaro Giac., Dichter 41.
Bonarelli Prosp., Dichter 41.
Bonaventura Giov., Comp. 45.
Bonni Steff., Tenor 29.
Bonno Gius., Hofcomp. 188. 215. 230. 234.
Bononcini Giovanni Maria, Vater der beiden Componisten Marc Antonio und Giov. Bononcini 66.
Bononcini Marc Antonio und **Giovanni** 64. 66 f. 269.
Bononcini Giovanni 34 f. 49. 64. 67 ff. 75. 114. 269.
Bontempi Giov. Andr., Sänger 27.
Boog Andr., Posaunist 254.

Boretti G. A., Comp. 45.
Borghi Gaet., Tenor 171. 224. 239.
Borrosini Franc., Sänger 148. 171. 178.
Borrosini Rosa s. Ambreville.
Browne Dr. Eduard, Reisen 21 f.
Burnacini Ludov., Architect 19. 42.
Buttstett J. H. 102. 107.

Caccini Giul., Sänger 27 f.
Cäcilienbruderschaft 169 f.
Caldano Conte, Dichter 41.
Caldara Antonio 35. 79. 86. 91 f. 114. 148. 150. 170. 172. 188. 215. 218. 220. 223. 232. 269.
Camilla, Op. von M. A. Boncini 67.
Cantoreiknaben 229.
Cappellini C., Comp. 45.
Caproli Carlo, Comp. 46.
Carestini Giov., Sänger 28. 148. 241.
Carissimi Giacomo 27. 28. 34.
Cassati Pietro 148. 171. 177.
Castelli Paolo, Altist 29. Dichter 41. Comp. 46.
Castileti Joh. 23.
Cavalli Franc. 33. 45.
Cavalletti Giul., Tenor 239.
Cavellà Conte 114.
Cavriani Friedr. Graf 150.
Cesti Marc. Ant. 19. 34. 40. 43 f.
Cherubini M. L. 163.
Christian, Familie 86. 126. **Christian** und **Leopold**, Posaunisten 228. **Leopold sen.** 230. 253. **Leopold jun.** 230. 253 f.
Cialis Rinaldo, Dichter 41 f.
Cianci Franc., Bassist 29.
Cicognini Giac. Andr., Dichter 41.
Cini Lib. Nic., Dichter 42.
Cobentzel Graf 114.
Cocchi Lor., Sopr. 29.
Collalto Graf 114.
Concentus musico-instrumentalis. 54.
La Contesa dell' aria, Caroussel 20. 39.
Conti Francesco 35. 64. 86. 91. 94 f. 114. 149. 170. 173. 188. 215. 223. 226. 230 f. 233. 252. 269.
Conti Ignazio 95. 231.
Contilli Aless., Altist 29.
Corradi Giul. Ces., Dichter 41.
Cervo Gasp. 178.
Costa Carlo 178.
Crammer Joh., Violoncellist 250.
Cupeda Donato 24. 40. 192. 199 f.
Cymbal, Tasteninstr. 226.

Daine, erste Oper des Peri 32.
Dario Franc. M., Dichter 42.
Denis Pietro. 159.
Denk Karl Jos., Violinist 230. 250.
Diabač, Fabeln über J. J. Fux 5. 6.
Donati Gius. Ces., Sopran 29.
Donati Gius. Mar., Tenor 29.
Donner Raphael 13.
Draghi Ant. 7. 44. 49. 145. Dichter 41.
Drenger Franz., Violoncellist 250.

Ebner Marcus, Organist 7.
Ebner Wolfg., Organist 16.
Elisabeth (von Wolffenbüttel) Kaiserin 84.
Eugen Prinz von Savoyen 63. 82 f. 97. 216.
Eumaschi A., Dichter 41.
Euridice, zweite Oper des J. Peri 32.

Fasching Jos. 246.
Faustina Bordoni-Hasse in Wien 172. 205.
Faustini Giov., Dichter 41.
Federici Domen., Dichter 41.
Feo, Sänger 29.
Ferdinand II. Kaiser 16. 23. 36.
Ferdinand III. Kaiser, Pflege der Musik 16. 36. Componist 36. erste Oper 36.
Ferrari Bened., Dichter 41.
Ferrari Jac. Fil., Altist 29.
Ferri Baldass, Sänger 28 f. Dichter 41.

Ficiani Pier Luigi, Dichter 41.
Figher Bar. Const. 151.
Filipeschi Domen., Dichter 41.
Finsterbusch Ign, Tenorist 239.
Fischer von Erlach, Joh. Bernh., Architect 12 f.
Foggia Franc. 120.
Francisci Joh., Cantor 269.
Franck Jos. 24.
Freschi Domen., Comp. 46.
Freitig Andr., Contrabass. 227. 251.
Friederich Franz Phil., Fagottist 257.
Friederich Joh. Jac., Fagottist 228. 256.
Froberger Joh. Jac. 16.
Il Fuoco Vestale, Oper 18.
Fux Andreas, Vater des J. J. Fux 2. 4.
Fux Jacob, Neffe des J. J. Fux 3.
Fux Johann, Grossneffe des J. J. Fux 3.
Fux Johann Josef, Hofkapellmeister.
Persönliches:
Heimatland und Geburtsort 1. — Geburtsjahr 2. — Abstammung und Verwandtschaft. 2. — Stammbaum 2 f. — Bildungszeit 3 ff. — Vermählung 9. — Organist bei den Schotten 9. — seine Ehe kinderlos 10. — er wird kais. Hofcompositor 47 f. — sein Gehalt wiederholt erhöht 50. — nimmt die Tochter seines Bruders an Kindesstatt an 60. — gibt (1702) den Organistendienst bei den Schotten auf 60 f. — neue Gehalterhöhung bei Hofe 60. — Hofquartier auf dem Neuen Markte 61. — wiederholte Gehalterhöhung 65. — wird Kapellmeister am Dome von St. Stephan 71. — wird kais. Vice-Hofkapellmeister 75. — zugleich Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Wilhelmina Amalia 76. — wird Hofkapellmeister des Kaisers 86 f. — erhält eine Aversionalsumme für seine eventuelle Witwe 144 f. bei der Krönung in Prag seine Oper Costanza e Fortezza 146 f. — der Gradus ad Parnassum erscheint 153. — F. vertheidigt die Rechte des Hofkapellmeisters gegen Principe Pio 165 f. — wird Mitglied der Cäcilienbruderschaft 169. — Faustina singt in seiner Oper 172. — seine musicalische Thätigkeit (1726—1728) 172 f. — seine Oper Elisa erscheint gedruckt 186 f. — Kaiser Karl VI. dirigiert seine Oper Elisa 187. — seine letzte Oper 191. — seine Gattin Clara Juliana stirbt 212. — er macht sein Testament 212. — erhält vom Kaiser einen Erziehungsbeitrag für seinen Neffen Matthäus 213 f. — Fux als Hofkapellmeister 215 ff. — Caldara stirbt 215. — Schüler des Fux 259 f. — seine Porträte 264 f. — Wohnungen 265. — Kränklichkeit und Tod 265 f. — Characterzüge 218—267. — Verhältnisse zu Zeitgenossen 268 f. — Anhang: Matth. Teoph. Fux, Neffe 271. — Maria Eva Fux, Nichte von J. J. Fux 271 f. — und seine Erben 272.
Fux als Künstler:
Seine Instrumental-Compositionen 50. — Geschichtliches 50 f. — seine Partite a tre 54. 57. — der Concentus musico-instrumentalis 51. 54. 57. — Ouvertüren 55. — Sonate a tre 58. — Kirchensonaten 58 f. — Sonaten für Clavier 60. — Ouvertüre für Giov. Bononcini 60. — Mus. Chronik (1702—1703) 60. — Mus. Chronik (1708—1709) 65. — Singfundament 73. — mus. Chronik (1714—1716) 89. — Oper Angelica vincitrice eb. f. — Chronik (1717) 97. — Solmisationstreit

mit J. J. Mattheson 97 ff. — seine Kirchenmusik: Geschichtliches: Palestrinastil 117 f. — Stellung des Fux darin 120 f. — Singstimmen und ihre Führung 123. — Stilo a cappella und concertante 123 f. — Instrumtierung 124 f. — Messen 126 f. — Missa canonica 128 ff. — Requiem 131 f. — Vespern 132 ff. — Litaneien 136 f. — Gradualien 137. — Offertorien eb. ff. — Mottette 140. — Hymnen 141 f. Te Deum 143. — mus. Chronik (1719—1723) 144. — Aufführung der Oper Costanza e Fortezza in Prag 146 ff. — sein Gradus ad Parnassum erscheint 153. — Veranlassung und Zweck desselben eb. f. — Methode 154 f. — Uebersetzungen 159 f. Urtheile ausgezeichneter Musiker darüber: Lor. Mitzler 160. Jos. Riepel 160. G. Pasterwitz 160 f. Nic. Piccinni 160 f. Padre Martini 162. G. Paolucci 162. Abt Gerber eb. Ad. Scheibe eb. Kirnberger 163. Heinr. Bellermann 163 f. — mus. Chronik (1726—1728) 173. — Oratorien von Fux 174 ff. — Textverfasser dazu 174 f. — Allgemeines über Oratorienmusik 175. — Sänger darin 177 f. — die Oratorien: La Fede sacrilega 89. 178. — La Donna forte 89. 179. — Il Fonte della Salute 89. 180. — Il Trionfo della fede 89. 181. — Il Disfacimento di Sisara 97. 181. — Cristo nell' orto 97. 146. 182. — Gesù negato da Pietro 144. 183. — La Cena del Signore 144. 184. — Il Testamento di N. S. 172. 185. — La Deposizione della Croce 173. 185 f. — Seine letzte Oper 191. — Uebersicht seiner sämmtlichen Opern 192. — Texte dazu 192. — die grossen Opern 194. — Operetten 194. — Behandlung der Opern 194 ff. — ihre Instrumentierung 194 f. — Gesangstücke 195 ff. — Die Operetten: La Clemenza d'Augusto 60. 198. — Offendere per amare 60. 199. — Pulcheria 65. 199. — Julo Ascanio 65. 200. — Gli Ossequi della Notte 65. 200 f. — Il Mese di Marzo 65. 201. — La Decima fatica d'Ercole 65. 202. — Dafne in Lauro 89. 202. — Orfeo ed Euridice 89. 203. — Diana placata 97. 203. — Psiche 144. 146. 204. — Opern: Giunone placata 172. 205. — Angelica vincitrice 89 f. 206. — Elisa 144. 207. — Le Nozze di Aurora 146. 208. — Costanza e Fortezza 146 f. 209. — La Corona d'Arianna 173. 211. Enea negli Elisj 191. 212. — Fux als Hofkapellmeister 215 ff.

Fux Katharina, Schwester des J. J. Fux 3.

Fux Clara Juliana, Gattin des J. J. Fux 9. 212.

Fux Maria Eva, Nichte des J. J. Fux 2. 4. 10. 60. 213. 266.

Fux Matthäus Theophil., Neffe des J. J. Fux 2. 4. 10. 213 f. 266.

Fux Peter, Bruder des J. J. Fux 2. 4.

Fux Sebastian, Neffe des J. J. Fux 2.

Fux Ursula, Mutter des J. J. Fux 2. 4.

Gabbrini Gius., Comp. 45.

Gabrieli Joh., Oboist 228 f.

Gabrielli Diamante, Dichter 41.

Gallerate Marchese 150.

Galli Pietro, Contralt 240.

Garghetti Pietro Santi, Tenor 29.

Garghetti Silvio, Tenor 178. 224.

Gaucquier Alard, 23.

Gazaroli Zach., Oboist 258.

Genovesi Domen., Sänger 148. 171 224. 241.

Gerbert Abt, über den Gradus 162.
Gesangskunst in Italien 27. — Wien 28.
Gianettino Anton., Compon. 46.
Gigl K. 219.
Giordani Torquato, Sopran 29.
Glätzl Franz, Roman und **Xaver**, Oboisten 86. 228. 257.
Götzinger Fried., Bassist 170. 224. 237.
Gradus ad Parnassum 153 ff.
Graun K. Heinr., Kapellm. 147. 149.
Greil A. E. 163.
Grimani Vinc., Dichter 42.
Grossauer Ferd., Violinist 227. 249.
Guadagni P., Dichter 41.
Guido von Arezzo 100. 112.
Gumpenhuber J. B. Cymb. 231.

Hainisch Joh., Trompeter 228. 255.
Hammer Joh. Paul, Violinist 249.
Hammer M. Jos. 219.
Händel Georg Fr. 36. 98. 109. 163. 270.
Hardeck Joh. Karl Graf 151.
Harrach Ferd. Graf 150.
Hartmann Karl 246.
Hartner Jos., Besitzer des Geburtshauses des J. J. Fux 1.
Hasse 114. 172. 188.
Haydn Josef 163.
Haydn Michael 130. 163.
Heilmann Max, Cymbalist. 86. 218. 226. 230. 252.
Henkel Jos. Gräfin 151.
Herberstein Sigm. Graf 151.
von Hildebrandt Lucas, Architect 18.
Hillverding M. Anna, Sängerin 242.
Hintereder Georg, Violinist. 171. 227. 247 f.
Hirtenfeld, Geburtsort des J. J. Fux 1.
Hofcompositoren, ihr Ursprung und ihre Bestimmung 49 f.
Hoffer Jac. 170. 246.
Hofkapelle des Kaisers. — Reformierung nach Josef I. Tode 74 f. 221. — unter dem Hofkapellmeister J. J. Fux. 216. ff. Componisten 223. — Organisten 223. — Sängerchor 223. — Bassisten, Tenoristen, Altisten, Soprane, Sängerinen 224 f. — Instrumentisten 225 f. — Violinisten 227. — Violoncellisten 227. — Contrabässe 227. — Posaunisten 227 f. — Waldhornisten 228. — Trompeter 228. — Fagottisten 228. — Oboisten 228.
Hofscholaren 86. 229 f. — Lehrer derselben 230. — Anstellung von Zöglingen 230.
Hollandt Jos., Trompeter 228. 255.
Holzbauer Ign., Componist, kein Schüler des J. J. Fux 263 f.
Holzhauser Heinr. 77.
Holzhauser (Reutter) Theresia, Sängerin 177. 219. 225. 244. f.
Hueffnagel Franz, Gambist 226. 251.
Huetter Matth., Bassist 237.

Instrumental-Compositionen. Geschichtliches 50. — Fux, Partite 52. — Suite 52. — Symphonien, Ouvertüren 52. — Tanzrhythmen der Suite 52.
Isaak Heinrich 23.

Josef I., Kaiser 62. — sein Character 62. — versucht sich in Composition 62. — sein glänzender Hofstaat 62. — Förderer der Musik 63 f. — Bau des prächtigen Opernhauses 63. — nimmt die Widmung des Concentus an 51.

Die Kaiserliche Familie wirkt bei dramatischen Darstellungen mit 22 f.
Karl VI., Kaiser. — Character 80. — Urtheil des Ap. Zeno über ihn 80. — Förderer der Wissenschaft 81.

— Leibnitz, Petz, Bernhard 82. — Hofstaat 82. — Jagd — Scheibenschiessen 83. — musikfördernd 84. — Theilnahme des Hofes daran 85. — seine Hofkapelle 85 f. — dirigiert Caldara's Oper Euristeo 150 — ebenso die Oper Elisa von Fux 187.
Karl Josef, Erzherzog 21.
Kerl Kaspar, Organist 8.
Keyser Reinhard 98. 109.
Kircher Athanasius 15.
Kirnberger Joh. Phil. 163.
Kuhnau Joh. 109.

Lambeck Pet., Bibliothecar 14.
Lamberg Ferd. Graf 150. 215.
Landini(Conti)Maria, Sängerin 177.225.
di Lasso Orlando 23.
Laudi spirituali 36.
Laute, Saiteninstrument 226.
Lazzari Mich. Baron 151.
Legrenzi 269.
Leibnitz 14. 62.
Lemberger Ferd. 246.
Lemene F., Dichter 41.
Lengheim Friedr. Graf 151.
Leo, Sänger 29.
Leopold I., Kaiser. — Character 13 — Pflege der Wissenschaft 13 f. — der Musik: eigene Compositionen 17. 42. — Liebe zur Musik 18 f. — zur Oper 18. — Theilnahme der kaiserlichen Familie daran 22. — die italienische Oper 37. — Kaiser Leopold stirbt 61.
Lesma Ang. Maria, Bassist 29.
Libano Leop. Violinist 246.
Liechtenstein Ant. Flor. Fürst, Oberst-hofmeister installiert J. J. Fux 88.
Liechtenstein Hans Adam Fürst 63.
L'implacabil gelosia, zweistimmige Composition (nach Mattheson) von Fux, erscheint in der Oper Polifemo von G. Bononcini 69.
Lobkowitz Christ. Fürst 150.
Lorber Jos., Oboist 257.
Lorenzoni (Conti) M. Anna, Sängerin 225. 244.
Losy Anton Phil. Graf 151.
Losy Franz Graf 269.
Lotti Antonio 77 f. 114. 270.
Luti Giamb., Dichter 41.

Maccioni Giov. Batt., Dichter 41. Compon. 45.
Maddali Bern. 174.
Maessanus Petrus 23.
Maillard Ant., Fagottist 257.
Maillard Karl, Fagottist 256.
Malvezzi Ottav., Dichter 41.
Mancini Giamb., Sänger 29.
Manfredi Aless., Uebersetzer des Gradus 159. 161.
Marcello F. Giov., Dichter 41.
Maria Anna, Erzherzogin 85. 150 f.
Maria Theresia, Erzherzogin 84 f. 97. 150 ff. 216.
Martinelli Domen., Architect. 13.
Martini Padre, über den Gradus 162.
Masselli Lorenzo, Contralt 240.
Massucci Ant., Tenor 29.
Mattei Lor., Dichter 41.
Matteis, Violin 86. 246.
Mattheson Joh. über die Partite des Fux 59. — Fehde mit Fux wegen Solmisation 98 ff. — mit Fr. Conti 95. das beschützte Orchester 99 f. 104 f. — Critica Musica 109. 160.
Mazza Domen., Dichter 42.
Mazzella Nic., Tenor 29.
Mazzocchi Virg., Singmethode 27.
Medolago Ant., Dichter 42.
Melani Aless., Componist 45.
Metastasio P., kais. Hofpoet 115. 165. 187 f. 192. 212.
Minato Conte Nic., k. Hofpoet 24. 40.
Mizler Lorenz, Uebersetzer des Gradus 159 f.

Mollart Ferd. Ernst Graf, Hofmusik-Oberdirector 74 f.
La Monarchia Latina, Oper 18. 20. 24.
Moneglia Giov. Andrea, Dichter 41.
Montague Lady Mary, über die Oper Alcina von Fux 84. 89 f.
de Monte Philippus 23.
Monterise Gius., Sopran 224. 241.
Monteverde Claudio 33. 119.
Moreto Agost., Dichter 41.
Morselli Adr., Dichter, 41.
Moser Jos., Bassist 230. 237 f.
Mozart W. A. 163 f. 262.
Muffat Amad. (Gottl.), Organist 86. 126. 171. 223. 230. 235. 259.
Muffat Joh. Ernst, Violinist 249.
Muffat Jos., Clav. 231.
Müller Joach., Staatscabinet 20.
Musik am österr. Hofe vor Kaiser Leopold I. unter Ferdinand III. 16. die Niederländer 23. die Italiener 50 f. — Sprache der Deutschen und der Italiener an der Oper 24 f.

Nanini Giov. M. 119.
Nassotto Seb., Trompeter 255.
del Negro Ant., Dichter 42.
Neri Filippo 35 f.
Neri Giambatt., Dichter 42.
Neubauer, Organ. 86.
Noris Matt., Dichter 41.

Oper, italienische. — Ursprung 29 f. — Giacoppo Peri 31 f. — Claudio Monteverde 33. — Franc. Cavalli 33. — Giac. Carissimi 34. — Marc. Ant. Cesti 34. — Alessandro Scarlatti 34. — Verbreitung in Deutschland 36. — Operntextbücher 37.
Operncomponisten ausser den Hofcomponisten 45 f.
Operntextdichter 37. — ausser den Hofpoeten 41 f.
Oratorium Entstehung aus der Kammer-Cantate 35 f.
Orlandini L., Dichter 41.
Orsini Gaetano, Opernsänger 148. 170. 177. 224. 230. 240.
Ostli Math., Tenorist 239.
Otto Friedr., Hornist 254.

Pachta Franz Graf 151.
Pacieri Gius., Comp. 46.
Paggioli Baldassaro, Altist 29.
Pagliardi G. M., Comp. 45.
Palestrina Pier Luigi 35 f. 118 f.
Paiotta Matteo, Hofkapellmeister 215. 223. 233.
Pamfili Bened., Dichter 41.
Pancotti Ant., Altist 29. Hofkapellmeister 50. 61. 75.
del Pane Domen., Sopran 29.
Panizza Lucrezia, Sängerin 243.
Paolucci G., über den Gradus 162.
Pariati Pietro, Hofpoet 114. 116. 146. 172 f. 174. 189. 192. 202 f. 206 f. 208 f. 211.
Pasquini Bern., Comp. 46.
Pasquini Giov. Claudio, Hofpoet 174. 189. — sein Operntext zu Don Chisciotte in corte della duchessa, fälschlich dem P. Pariati zugeschrieben 190.
Passerini Franc., Dichter 41. Comp. 46.
Pasterwitz G., über den Gradus 160 f.
Payer Christian, Tenor 171. 224. 239.
Payer Joh. Bapt., Hoforganist 126. 236.
Pederzuoli J. P., Comp. 45.
Pergen Ferd. Graf 151.
Pergen Joh. Bapt. Graf 151.
Peri Jacoppo, Erfinder der Oper 31 f.
Pernember F. K., Violinist 227. 248.
Perroni Giov., Violoncellist 86. 148. 227. 250.
Pertusati Christ. Graf 151.
Petazzi Pietro, Sopran 230. 242.
Piani Giov. Ant. 86. 149. 178.
Piani Tomaso, Violinist 246.
Picciani Nic., über den Gradus 160 f.
Piccolomini Ottav. Graf 151.

Piellacher Ign., Bassist 237.
von Pilati Joh. Ant. 63.
Pio di Savoia, Principe **Luigi** 114. 150. Conflict mit Fux 165 f. — 187. 215. 217. 219.
Pisani Barbara, Sängerin 245 f.
Pistocchi Franc. Ant., Gesangschule 27 ff.
Pistorini Baldass., Bassist 29.
Piskai (Blagai) Gräfin 150.
Platzer Joh. Alb., Organist 16.
Pöck Ant., Bassist 237.
Pölnitz Ludw. Baron, mémoires 82 f.
Il Pomo d'oro, Oper 19. 38.
Porpora N. 29. 114. 270.
Porsile Gius., Hofcompositor 96. 114. 144. 170. 172. 188. 223. 233. 269.
Praun Christoph, Bassist. 148. 171. 178. 224. 230. 237.
Predieri Luc Antonio, Hofkapellmeist. 188. 215. 220. 223. 232.
de Près Josquin 23.
Preyer Gottfr., Domkapellmeister 71.
Progllo Domen., Sopr. 29.
Proskau Christ. Graf 151.
Pretco sul Reno, Oper von G. Bononcini, Ouvertüre dazu von Fux 60.
de Prugkh Arnold 23.
Prustmann Ign., Schüler des Fux 262.
Pürk Wenzel, Org. 230.
Putteanus Erycius 102.

Quantz Joh. Joach., über die Darstellung der Oper Costanza e Fortezza in Prag 147 ff. 149. 172.
Quellen der Forschung über Fux im Vorworte.
Questenberg Adam Graf 150.

Rabutin Gräfin s. Sinzendorf.
Ragazzi Ang., Canon Fux zu Ehren 269.
Rajola Ant., Violoncellist 227.
Ranucci Ott. 32.
Ratazzi Ang. 86.
Regnart Jacob 23.
Reinhard Franz, Violinist. 171. 230. 246.
Reinhard Georg 166 f. 170.
Reinhard Karl Math. 230.
Reinhard Kilian, Concertmeister 74. 171. 234.
Remigio Don, Dichter 41.
Reutter Georg sen., Kapellmeister am Dome von St. Stephan 71. 235.
Reutter Georg jun. 188. 215. 219. 223. 233.
Reutter Theresia s. Holzhauser.
Riccioni Ben., Bassist 29.
Richter Ant. Karl, Organist 223. 236.
Richter Ferd. Tobias, Hoforganist 45.
Riepel Jos., über den Gradus 160.
Renk Euch. Gottl., Leopold des Grossen Leben 17 f.
Redrano Riccardo, Dichter 41.
Rogenhofer (Schnautz) Anna Barb. Sängerin 225. 243 f.
de Rore Cipriano 119.
Rosetter Joh. Otto, Violinist 246.
de Rossi Camilla 64.
Rossi Rocco, Dichter 42.
Rossi Wenzel, Hornist 254 f.
Rotal Karl Graf 151.
Rupprecht Hans Albr., Dichter 41.
Rusovsky Franz, Organist 230. 236.

Sabatini Pompeo, Sopran 29.
Salaburg Ludw. Graf 150.
Salimboni Fel., Sopran 225. 242.
Salm Karl Theodor Fürst 63.
Salm Karl Graf 151.
Salm Christiana Gräfin 151.
Salviati Filippo, Violinist 219. 230. 248 f.
Sances Felice, Kapellmeister 7. 16. 43. 232.
Sarti Domen., Sopran 29.
Sartorio Ant., Comp. 45.
de Sayve Lambert 23.
Sbarra Francesco, Dichter 24. über Pomo d' oro 38. 40.

Scarlatti Aless. 27. 29. 34 f. 46.
Scheibe Ad., über Cavalli 33. — über Fux und Caldara 93. — über den Gradus 162.
Schindler Georg, Fagottist 256.
Schlegel, die Vermeinte Brüder 25 f.
Schmelzer Andr. Ant. 8.
Schmelzer Joh. Heinrich 7 f. 21. 44.
Schmelzer Pet. 246.
Schnautz Anna Barb. s. **Rogenhofer.**
Schnautz Anton, Contrabassist 227. 251.
Schnautz Franz Peter, Violoncellist 250. 251.
Schnautz Joh. Ign. 230.
Schnitzenbaum Joh. Jos., Schwiegervater des J. J. Fux 9.
Schnitzenbaum Clara Juliana, Braut und Frau des J. J. Fux 9. 212.
Schnitzenbaum Maria Anna, Schwägerin des J. J. Fux 10.
Schnitzenbaum Maria Theresia, Schwägerin des J. J. Fux 10.
Schnitzenbaum Paul Ant., Schwager des Fux 10.
Schnitzenbaum Ursula, Schwiegermutter des J. J. Fux 10.
Schönborn Friedr. Karl Graf 83.
Schüler des J. J. Fux 259 ff.
Schulz Joh. Ludw., Oboist 258.
Scirtoniano Alindo, Dichter 42.
Scoonians Regina, Sängerin 177. 225.
Seilern Graf 63.
Senesino, Sänger 28.
Sennffl Ludw. 23.
Serano Camillo, Dichter 41.
Serini Gius., Comp. 46.
Sessler Ernst, Trompeter 255.
Sinzendorf Sigm. Graf 166.
Sinzendorf (Rabutin) Elisabeth Gräfin 63.
Solmisation und Kirchentöne, Streit darüber mit Joh. Mattheson 97 ff.
Stadlmann, Violin. 227. 230. 249 f.
Stampiglia Nunzio, Dichter 42.
Stampiglia Silvio, Hofpoet 41. 64. 192. 201.
Starhemberg Judith Gräfin 150.
Starhemberg Rüdiger Graf 63.
Starhemberg Thomas Graf 63.
Steffani Agost., Comp. 46.
Steinbruckner Anton und **Ignaz**, Posaunisten 254.
Stella Pietro Marchese 150.
Stubenberg Josef Graf 151.
Stradella, Sänger 27.
Strasoldo Anton Graf 151.
Sturmb Joh. Franz, Fagottist 255.
Sturmb Franz Mart. 256.
Susini P., Dichter 41.

Tartini Gius. in Prag 146.
Telemann G. Ph. 98. 109. 159 f.
Teorbe, Saiteninstrument 226.
Thalmann Franz Dan. 50. 75.
Thurn Rosa Gräfin 151.
Timmer Franz Jos., Violinist 247. Tenorist 230. 238 f.
Tollini Domen., Sopran 117. 240.
Tosi Pietro Franc., Sänger 28. Hofcompos. 70. 75.
Tricarico Gius., Comp. 45.
Truchsess von Zeil Karl Robert Graf 151.
Tuma Franz, Schüler des J. J. Fux 261.
Tychian, Comp. 45.

Usienghi C. M., Dichter 42.

Vaet Jacob 23.
Valentini Giov., Kapellm. 16.
Vanadini D. Ant. 140.
Ventura Domen., Balletmeister 42.
Verdina Pietro, Kapellmeister 16.
Vernio Giov. Bardi 30.
Vincenzi Joh., Sopran 171. 240 f.
Viola da gamba, Streichinstrument 226.
Vitali Giac., Sopran 242.
Vogler Abt, über den Gradus 162.

Wagenseil Georg Christ., Hofcomp. 215. 218. 223. 230. 233 f. Schüler des Fux 262.
Weiss Silv. Leop. 147. 149.
Werdenberg Casimir Graf 151.
Werndle Ant., Organist 237. Bassist 230. 238.
Westenrad Christ. Bar. 151.
Wien am Ende des XVII. Jahrhunderts — sein Umfang — Architectur — Sculptur 12 ff.
Wittmann Andr., Oboist 228. 258.
Woller Ferd., Violinist 246.
Woller Jac. Jos. 230.
Woschitka Tob., Fagottist 256.

Ximenes Caval., Dichter 41.

Zächer J. Mich., Comp. 46. 71 f.
Zamponi Gius., Comp. 45.
Zarabela Andr., Dichter 41. Comp. 46.
Zarlino 119.
Zeidler Max, Kapellmeister 269.
Zeitlinger Seb. 170.
Zelenka Joh. Dism. 149. 260.
Zeno Apostolo, Hofpoet 80 f. 113 f. 150. 152. 165. 172. 187. f. 192. 204.
Ziani Marc Anton., Vice-Hofkapellmeister 50. 64. 74 f. 77 f. 86. 145. 269.
Ziani P. Ant., Comp. 45.
Ziller Bernh., Violinist 247.
Zinken, Blasinstrument 226.
Zinsendorf Ant. Gräfin 151.
Zobur Jos. Graf 151.

Beilagen.

Beilage I.

Urkunden: Familien- und Vermögensverhältnisse des J. J. Fux.

1. Trauungsmatrikel der Pfarre zu den Schotten in Wien vom Jahre 1696. „Copulationen" (vorhergeht „4. Juni").

„Der Edle undt Kunstreiche Herr Johann Joseph Fux, dessen Gottshauss wohlbestellter Organist, wohnhafft in Schottenhoff, gebührtig in Steyermark nimbt zu der Ehe die Edle Ehr- und Tugentreiche Jungfrau Juliana Clara Schnitzenbaumin, gebührtig allhier wohnhafft in den Winklerischen Hauss auff den alten Fleischmark, weyl. des Wohledlen undt Gestrengen Herrn Johann Joseph Schnitzenbaum N. Oe. Regierungs-Secretarii undt Maria Vrsula dessen Ehefrau, so noch am Leben eheleibliche Jungfr. Tochter.

Test. Hr. Andreas Anton Schmelzer,
Röm. Kays. Kammer-Musicus.
Hr. Bernardinus Tschuk,
Unter-Steyerhandler u. Grundschreiber.
Hr. Paul Schmuderer,
des Innern Rathes und bürgerl. Eisenhändler.
Hr. Conrad Scheffer,
Controlor in Kriegsrath.

2. Trauungsmatrikel der Dompfarre St. Stephan in Wien.

„Copulatus 5. Juni 1696.

Der Wohl Edle vnd Kunstreiche Hr. Johann Joseph Fux, Organist bein Schotten Zu Hürtenfeldt in Steüermarkh gebürtig, mit der Edlen Ehr vnd tugendsamen Jungfr. Clara Juliana Schnitzenbaumin weyl. Hrn. Johann Joseph Schnitzenbaum gewesten N. Oe. Regierungs-Secretarii vndt Maria Ursula seiner Haussfrau Ehliche Dochter."

Testes. Hr. Antoni Schmelzer, Hr. Bernardin Tschukh, Hr. Paul Schmudterer, Hr. Conrad Scheffer.

Tax. a Scotensibus.

3. Aus dem Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien.

„Wir Endtsgefertigte Bekennen Craft gegenwärtigen hiemit öffentlich, wassmassen wir von wegen wayl. der Frauen Clara Juliana Fuxin, gebornen Schnitzenbaumin, des Herrn Johann Joseph Fux Kay. Hof-Capellmeisters Ehe-Consortin und unserer Frauen Schwester seel. betreffenden

Verlassenschaft zu ewigen Zeiten keine anforderung stellen wollen; Erclären uns hiemit gerichtlich demnach, dass die diessfällige angelegte Spörr hinwiderum ohne einzigen Bedenkhen hinweggenommen und obgedachten Herrn Fux, als unsern Herrn Schwagern die Verlassenschaft gerichtlich eingeantwortet werden könne. Zu Urkunde dessen unsere hierunter gestellte Fertigung. Actum Wienn den 14. Augusti 1731."

(L. S.) Maria Anna Schnitzenbaumin,
Ihro Durchleicht Erzherzogin Maria Magdalena Camerdienerin.

(L. S.) Maria Theresia Schnitzenbaumin,
bei Weyl. Ihro Hoh. Elisabetha kön. Princessin von Polen seel. Cammerdienerin.

(L. S.) Paul Anton Schnitzenbaum m./p.
Kay. Hof Cammer Concipist.

4. Erbserklärung des Joh. Jos. Fux nach dem Tode seiner Frau. Archiv des k. k. Landesgerichtes in Wien.

Hoch, und Wohlgebohrner Reichss Graff etc.

Gnädiger Herr O. H. M.

Zufolge der nebenkommenden Auffleg vnd Verbscheidung *A* hab ich mich auff die darinne mit lit. *A* hiebei *B* anliegenden Repudiation für universal Erben ab intestato zu meiner verstorbenen Ehewürthin Clara Juliana Fuxin seel. Verlassenschaft sine beneficio legis et inventarii hiemit ordentlich erclären beynebens bitten sollen.

Euer Excellenz geruhen diese Meine hiemit Thuende Erbs-Erklärung gnädig zu acceptiren derselben protocollando zu gedenkhen und Nunmehro wegen eröffnung der Spörr auch Einantwortung der Verlassenschafft die behörige Verwilligung abstè ergehen zu lassen, mich gehors. empfehlend

Euer Excellenz

gehors.

2048 Johann Joseph Fux m./p.

praes. 29. August 1731. Kay. Hof Capell Maister.

Bescheid.

Diese ErbserClärung bey der Cantzley aufzubehalten und denen Interessirten auf anlangen abschrifften zu ertheillen; annebenss will Hr. Oberst Hof Marschall über die von deme ab intestato kommenden Erben beygebrachte schriftliche gefertigte repudiations erklärung ddo. 14. Aug. instehenden Jahrs, so bey der Kantzley in origin. aufzubehalten in Eröffnung der Spörr und Einandtwortung der Verlassenschaft gegen revers bewilligt haben. Wien, den 29. Aug. 1731.

K. Martinitz m./p.

5. Nach dem im Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien aufbewahrten eigenhändig geschriebenen Originale.

„praes. 13. Februar 1741.

Letzter Wille.

Meines Bruders Petters hinterlassenen Sohn, alss meinem lieben Vettern Matthaeo, welchen ich von kindheit auferzogen, legire ich die guldene ketten sambt daran hangender Medalia: Item alle meine Bücher, Musicalisch- und andere: ferner alle musicalische Instrumenta, und dass wenige gewehr. An Geld vermache Ihme Matthaeo Zehen Tausend Gulden id est 10.000 fl. mit dem geding, dass er Matthaeus in seinem angefangenen studio so wohl in litteris alss auch Musica sich embsig zu üeben fortfahre und sich qualificirt zu machen trachte. Und weillen der knab annoch Minorenis ist, so ernenne ich für dessen Gerhab oder Tutorn der Röm. Kay. May. Hof Cammer Concipisten Herrn Paul Anton Schnizenbaumb, alss meinen liebsten H. Schwagern, dessen Integritet und Wohlgewogenheit gegen meine Famili von villen jahren Hero mir sattsamb bekant ist. Wird derwegen ein Hochlöbl. Hof Marschallisch Gericht gehorsamb gebeten Ihme Herrn Schnizenbaumb qua talem zu confirmiren. Meine Dienstbotten zu betreuen, überlasse der aequitet meinr bald Hernach zu declarenden Universal Erbin, alss welche ermessen wird, was einem ieden neben der gewändlichen klag nach proportion der Zeit und embsigkeit ihrer Dienste ohne nachthail der Massae haereditariae und eignen Subsistenz könne gereichet werden. Denen armen Häusern vermache ich dreissig Gulden, in gleiche theil aus zu theilen.

Mein totter cörper solle nach Christlichem gebrauch auf St. Stephans Freydhof doch ohne gepräng begraben, und zu meiner allerliebsten Ehe Consortin beygeleget werden. Die anzahl deren Heiligen Messen für meine arme Seelle, überlasse abermallen der Pietet meiner Universal-Erbin; als welche zwischen ihrer schuldigkeit, gewissen und notturft zu ihrer ehrlichen unterhaltung dass mitel zu ergreifen wissen wird.

Welches ich auch von dennen almusen, für andere arme ausser dennen armen Häusern wil verstandten Haben. Endlich setze ich zu meiner Universal Erbin ein, von allen meinen übrigen vermögen, wie selbes Namen Haben mage, nicht ausgenomen, meine liebe Maimb Eva Maria, des anfangs gesetzten legatarii Matthaei leibliche Schwester, ihres wohlverhaltens Halber, lieb und trey, so selbe forderist nach ableiben meiner liebsten Ehe Consortin seel. mir erwiesen Hat, doch mit dem beding, dass selbe ihren Brueder Matthaeum, so lange es die Zeit leyden würd, bei sich behalten, und sorg tragen, damit er Christlich erlich mit guten Siten erzogen werde, auch sich erinnern solle, dass gleich wie Sie Eva Maria mit virthalb iahren ihres alters an kindsstat von mir ist angenomen mit vätterlicher obsorg, lieb und treu bis auf diese Stundt versorget worden, Sie auch dess sich erinnernd Ihren Bruedern dergleichen thue, und ihme die Schwesterliche lieb und treu solle lassen angedeyen.

In fahl aber mein Vetter Matthaeus wider ver Hoffen in der Minorenitet mit Tott abgehen möchte, solle von dessen legat drey Tausend Gulden dessen

älteren Bruedern Sebastian oder in abgang dess seinen Bruedern, welcher alssdann in rechtsamben besitz des Fuchsischen Haus zu Hürtenfeld in Steyer Markh in St. Mareyner Pfar gelegen, sein wurde, zuefallen: dass übrige aber der Universal Erbin Eva Maria zu guten kommen solle.

Dass ist mein letzter Wille mit meiner aignen Hand aufgezeichnet, deme in allen stucken solle nachgelebet werden.

Meine arme Selle endlich in die grundlose Barmherzigkeit Gottes empfehlend übergibe Selbe in die Hände meines Erlesers. Den 5. Januarij 1732."

(L. S.) Johann Joseph Fux,
Kay. Hof Capel Maister m/p.

Auf dem Umschlag:

„Lester Wille
mein
Johann Joseph Fux,
Kay. Hof Capel Maister m/p."

6. Wiener Diarium 1741 pag. 149.

„Den 14. Februarii". Verstorbene.

„Der Wol-Edel-gestrenge Hr. Johann Joseph Fux, weil. der Röm. Kays. Majest. Hof-Capellmeister, bei dem goldenen Bärn am alten Fleischmarkt, alt 81 J."

7. Commune von Wien, Todtenbeschaueramtsprotokoll 174. fol. 207.

„14. Februar. Der Wohl Edlgestrenge Herr Johann Joseph Fux, Weyl. der Röm. Kay. Maytt. Hoff-Capellmeister ist beim golden Bärn am alten Fleischmarkt an Hectica-fieber bscht. (beschaut) alt 81 Jahre."

8. Dom von St. Stephan in Wien, Todtenprotokoll 1741 fol. 12 [begraben].

„15. Februar. Der [:titl:] Herr Johann Joseph Fux, weyl. der R. K. M. Hof-Capel Maister zu St. Stephan in die Krufften, grossgleuth 6 fl. | 1 Requiem 6 fl."

9. Nach den Acten des k. k. Landesgerichtes in Wien erklärt sich Eva Maria Fux auf Grund des Testamentes vom 7. Jänner 1732 unbedingt zu Erbe des Nachlasses ihres Oheims des am 13. Februar 1741 verstorbenen Joh. Jos. Fux.

Ferner steht auf dem Original-Umschlag des Testamentes von J. J. Fux mit Bleistift geschrieben: „gestorben 13. Februar 1741", ebenso auf dem Originale des Testamentes: „praes. 13. Februar 1741".

Damit ist der Todestag des 13. Februar 1741 völlig sichergestellt.

Aus allen diesen Angaben geht übereinstimmend hervor:

Joh. Jos. Fux ist gestorben 13. Februar 1741
„ „ „ „ beschaut 14. „ „
„ „ „ „ beerdigt 15. „ „

10. Fin.-Ministeriums-Archiv.

A. „Dem Capellmeister Hrn. Joh. Josef Fux an jährlichen 600 fl. (adjuta) die 4. Quartalsgebühr 1737 laut Quittung 150 fl. (Anmerkung) „Fernere Gebühr nemblich vom 1. Jänner 1738 bis Ende Juni 1740 ist der Stadt-Banco verwiesen worden.

Vide die Lista fol. 101."

Bancalitäts-Cameral-Zahlamts-Rechnung 1740 fol. 138.

B. „Aussgaab auf Claag-Gelder Ihro May. des Kaysers Hinterbliebenen Hofstaatsbedienten.

„Herr Johann Josef Fux Capellmeister laut Quittung 40 fl."

Banc. Cameral-Zahlamts-Rechnung 1743 fol. 317.

C. Fuxische Erben: „Int. dd. 25. Mai 1741 an die Minister.-Banco-Deputation: mit des verstorbenen Hofkapellmeisters Joh. Josef Fux nachgelassenen Erben seiner gehabten Hofbesoldung und adjuta pr. jährl. 3100 fl. bis den 14. Februar 1741 die Abrechnung zu pflegen.

An die Univ. Banco —."

General Assignationsbuch von 1741 fol. 245.

Da Fux (in *C*) im Mai 1741 „verstorbener (nicht pensionierter) Hofkapellmeister" genannt wird, und von seiner gehabten Hofbesoldung und adjuta mit den Erben Abrechnung gepflogen werden soll; da ferner noch im Jahre 1743 (nach *B*) den Erben die dem J. J. Fux für „Claag-Geld" 40 Gulden ausbezahlt wird, als einem Ihro May. des Kaisers (Karl VI. † 20. October 1740) „hinterbliebenen Hofstaats-Bedienten"; so scheint daraus hervorzugehen, dass Fux nicht nur beim Tode des Kaisers als wirklich angestellter galt, sondern auch später bis zu seinem Todestage 23. Februar 1741) im Genusse seiner Besoldung und seines Characters geblieben ist.

11. Aus den Acten des Obersthofmarschallamtes, unadelige Abhandlungen Nr. 5006 im Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien.

Erbserklärung der Eva Maria Fux nach Johann Josef Fux' Ableben.

Gnädigster Herr Obristhofmarschall etc.

„Nachdeme mein vielgeliebter Vetter Herr Johann Joseph Fux als Weyl. Sr. Röm. Kay. und Kön. Cath. Maytt. glorwürdigster Gedächtnus Seel. nachgelassene Hoff Capell Maister seel. den 13 diess M. dieses Zeitliche mit dem Ewigen Leben verwechsslet und lauth seiner hier anliegenden untern 5. Jenner 1732 verfasst letztwilligen Disposition A de puplicato 13 diess Monath mich als universal-Erbin eingesezet und benenet hat, als will dann diese meines Vetters per Testamentum auf mich gediehene Verlassenschaft simpliciter et absque beneficio legis et Inventarij vergreifen und solcher Gestalten mich als Erbin erclären.

Solchemnach Gelangt an Euer Hochfürstl. Durchleucht etc. mein Demüthiges Anlangen und Bitten,

Dieselbe geruhen I^mo diese meine Erbserclärung gnädig zu acceptiren und dessen prothocollando zu gedenken, dann II° wegen Abthuung der Spörr und Einantworthung der Verlassenschaft das behörige ergehn zu lassen.

Mich empfehlend

Euer Hochfürstl. Durchlaucht
demüthige
Eua Mariä Fuxin."

praes. 21. Februar 1741.

12. Abhandlungs-Verlass.

„Bei der, von der zu Hungarn und Böheimb Königl. May. Erzherzogin zu Osterreich obristen Hofmarschall Ambt, zu Abhandlung Weyl. Johann Joseph Fux, gewesten Kay. Hof-Capell Meisters seel. Verlassenschaft angeordneten Remittirung seynd auf beschehene Erforderung in der Ambts Canzley erschienen: die in Testament eingesetzt — auch erclärte Universal-Erbin Eva Maria Fuxin durch ihren Bestellten D^rn Ziegler aines: dann Matthaeus Fux, U. J. Candidatus andern Theills: Und ist in puncto angesuchter Einantwortung der Verlassenschaft über die von beeden Theillen vernohmen und von Weyssen Rath ad plenum referirte Nothdurften veranlasst worden:

Dass die von der Impetrantin eingelegte Quittungen wegen deren abgestattete Legaten nebst des Mathaei Fux beigebrachten Tauffschein bei der Canzley aufbehalten, Und Nachdeme derselbe wegen des ihme per Zehen Tausend Gulden angefallenen vetterlichen Erbtheiles mit seiner Schwester verstanden zu seyn sich mündlich erkläret, solche Erklärung schrifftlich zur Canzley erleget; nach dessen Befolgung gegen Einlegung des gewöhnlichen Revers, der Impetrantin ihres Vetters sel. Verlassenschaft vermittels Eröfnung der Sperr eingeantwortet werden solle.

Wienn den 19. September 1741.

13. Nach dem Urbar des Amtes Langegg, welches 1850 von der Herschaft Stadel an das Bezirksgericht Weitz gelangte bestand 1797 die Besitzung der ehmals Fuxischen Familie in Hirtenfeld aus einem Viertel Bauerngrund sammt Wohn- und Wirthschafts- und Nebengebau (Haus Nr. 50) und nachstehenden Grundstücken:

Aecker	16	Joch	927	□ Klafter
Wiesen	3	„	0	„
Hutweiden	1	„	629	„
Wald	12	„	171	„
Weingärten	1	„	184	„
zusammen	34	Joch	311	□ Klafter

und wurde im Jahre 1798 auf 500 fl., im Jahre 1838 auf 1000 fl. C. M., offenbar sehr niedrig, geschätzt.

Jacob Fuchs (Stammbaum 14) hinterliess bei seinem Tode (1797) ausserdem ein Vermögen von 1017 fl. C. M.

Die Witwe desselben, Maria Fux geborne Griesl, heuratete 1798 den Bauer Jos. Hartner und übertrug mit Ehevertrag die Hälfte des ihr angefallenen Nachlasses nach ihrem ersten Gatten Jacob Fux, dabei auch das Haus Nr. 50 in Hirtenfeld. In die andere Hälfte des Nachlasses theilten sich die beiden Kinder des Jacob Fux, nämlich Johann Fux (Stammbaum 24) und Maria Fux (Stammbaum 25).

Im Jahre 1866 waren die Rechtsnachfolger Hartner noch im Besitze des Hausses Nr. 50.

14. Wien. Diar. 10. April 1773.

Verstorbene den 6. April.

„Die wohledle Jgf. M. Josepha Fuchsin n. 455 bei St. Salvator alt 73 Jahre."

[Sie war aber 77 Jahre alt, da sie 1696 geboren ist.]

15. Auszüge aus den Verlassenschaftsacten nach Jgfr. Maria Josepha Fuxin († 6. April 1773) im Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien.

Aus dem Testamente derselben vom 5. März 1771.

„§. 5. für eine wochentliche Stiftmesse in der Pfarre St. Marein für die Fuxische Freundschaft

§. 6. Legate den Geschwistern in Steiermark: Josef Fux, Jacob Fux, Elisabeth Puchmüller geborne Fux, Katharina Leopoldin geborne Fux, Magdalena Wolffin geborne Fux, und Anna Greimlin geborne Fux, jedem 500 fl., zusammen 3000 fl. Im Substitutionsfalle deren Kinder.

Des älteren verstorbenen Bruders Sebastian Fux hinterlassenen 4 Kindern folgende Legate: Dem Sebastian Fux und Andre Fux jedem 1500 fl.; ihren 2 Schwestern, deren Namen unbekannt, jeder 500 fl.; ihrer Mutter jetzt verehlichten Fleischhackerin 100 fl.

Meiner Freundschaft zu Hirtenfeld noch besonders 800 fl. diese bin ich ihnen als ein Vermächtniss von meiner seel. Freile Maimb schuldig. Das Interesse habe ich immer richtig gesendet.

§. 12. Will ich die (Jungfrau) Josepham Pergerin (meine Firmgodel), welche ich von ihrer Kindheit an erzogen habe, und weil sie sich jederzeit wohl aufgeführt hat, zu meiner wahren Universalerbin eingesetzt haben.

Sie hat auch das Jus praesentandi für eine Weibsperson im S. Joann. Nepomuceni-Spital hier, welches Recht ich und meine Freundschaft hatte, diese aber weit abwesend ist.

Wien am 5. Merzen 1771.

Ignaz Stöckl von Gerburger m./p. k. k. Hofrath, als Zeuge.

Maria Fux m./p.

Franz Pachner m./p. Phil. et Med. Dr. als Zeuge.

16. Im Vermögensbekenntnisse ist das Vermögen der Maria Fux

mit	25.138 fl.
angegeben; die Legate und Steuern betrugen	14.988 „
demnach blieben der Erbin	10.149 fl.

17. Empfangsbestätigung der Legatare nach dem Testamente der Eva Maria Fux.

„Dass wir Endesbenannte diejenigen 800 fl., welche uns unsere geliebteste Jungfrau Schwester und resp. Mume Maria Fuxin seel. zu Wien in ihrem unterm 5. März 1771 errichteten und den 6. April 1773 bei einem löblichen Wienerischen Stadt Mägisträt publ. Testament §. 6" der Fuchsischen Freundschaft, mithin uns insgesammt als eine Vermächtniss von unserer Fraule Mume, noch besonders legirt hat aus Handen der instituirten Universalerbin Jungfrau Josepha Pergerin baar, richtig und ohne Abzug empfangen haben, solches bezeugen wür krafft dieser Quittung, weilen wir aber des Lesens und Schreibens unkundig sind, haben wir nachstehende Herrn Zeugen gebethen statt unser zu unterschreiben und zu fertigen. Gräz den 20. May 1774.

× Joseph Fux.
× Katharina Leopoldin, geb. Fuxin.
× Sebastian Fux.
× Andree Fux.
× Elisabeth Fuxin.
× Anna Greimlin, geb. Fuchsin herrsch. Herberstein. Unterth. zu Prunn.
× Jacob Fux, hft. Stadl. unterthan und Bauer zu Hirtenfeld.
× Magdalena Wolfin, geborne Fuxin hft. Oberfläding. Unterth. in der Hinterleiten, Gleystorf. Pfarr.
× Maria Nostin, geb. Fuxin, hft. Rieggerspurg unterth. zu Prifing Sumereiner Pfarr.
× Elisabeth Puchmüllerin, geborne Fuxin, hft. Mossendorf unterth. zu Langegg."

18. Stiftbrief über eine wochentliche Messe in St. Marein nach Bestimmung des Testamentes der Eva Maria Fux.

„Wir Joseph Georg Hörl Bürgermeister, wie auch der gesammte Rath der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien geben hiemit jedermmanniglich zu vernehmen, was massen weil. Maria Fuxin seel. in ihrem den 6. Apr. 1773 bei uns als derselben rechtmässigen Abhandlungsinstanz eröffneten Testament im 5. Abschnitt der Pfarre St. Marein in Steiermark beiläufig 2 Stunden ausser Graz zu einer wochentlichen Heil. Mess auf einem priv. Altar alle Montag für die sämmtliche verstorbene Fuxische Freundschaft zu lesen 1000 fl. mit dem Beisatz vermachet habe, dass wenn diese Stiftmess nicht angenommen, und für solches Quantum gar nicht gelesen werden könnte deroselben Universal Erb (Josefa Pergerin, bischöfl. Stiftbrief) den Abgang und nöthigen Betrag daraufzuzahlen schuldig sein solle." Diese Aufzahlung fand mit 300 fl. statt und die Stiftung wurde und blieb bis heute (1866) wirksam.

„Solchemnach sind und zu ewiger Gedächtniss und Festhaltung dieser gottgefälligen Stiftung 3 gleichlautende Ex. errichtet ... eines davon der milden Stiftungs-Comission, das 2te dem erwähnten Gotteshaus, das dritte bei obgesagten Grundbuch zu den Stiftacten hinterlegt worden. Wien, 28. August 1774.“

19. Vererbung des Vermögens des Joh. Jos. Fux[1].

1. Joh. Jos. Fux († 13. Februar 1741) setzt mit Testament vom 5. Jänner 1732 seine Nichte Eva Maria Fux zur Universalerbin ein.

2. Eva Maria Fux († 6. April 1773 unvermählt) setzt mit Testament vom 5. März 1771 die Jungfrau Josefa Perger zur Universalerbin und Präsentantin der Stiftung Schnitzenbaum ein. (Der Stiftbrief Schnitzenbaum ist vom 26. Juni 1750.)

3. Josefa Perger († 17. October 1789 kinderlos) heuratet Sept. 1774 den gräfl. Kolowrath'schen Koch später kön. Hausinspector Johann Elias Link, und macht mit ihm 28. August 1774 einen Heuratsvertrag mit wechselseitiger Erbseinsetzung, wodurch dieser nach dem Tode seiner Frau ihr Vermögen erhält.

4. Joh. Elias Link († 24. März 1792 kinderlos) heuratet in zweiter Ehe eine Jungfrau Maria Theresia Nimbfling (geb. 1761) 28. Juni 1790 und setzt diese mit Testament vom 2. November 1791 zur Universalerbin ein.

5. Maria Theresia Link, geb. Nimpfling († in Gratz 1841 am 3. Februar), aus St. Peter in Steiermark, Tochter eines Tabakofficiers. Heuratet 17 August 1793 in zweiter Ehe den Kaufmann Michael Anton Constantin in Wien. Nach ihrem Tode (Februar 1841) erbt von ihr das Präsentationsrecht

6. Josefa Jacklitsch, geb. Nimpfling, Schwester der vorigen und Gattin des Primarwundarztes Dr. Andreas Jacklitsch in Gratz. Nach ihrem Tode kam das Präsentationsrecht durch Testament an

7. Maria Josefa Nimpfling (fälschlich Jacklitsch genannt), uneheliche Tochter der vorigen. Nach deren Tode gelangt das ganze Erbe an

8. Jungfrau Anna Nimpfling, deren Cousine, Tochter eines Controlors in St. Lamprecht (lebte noch Jänner 1867). Bei dieser letzten ist noch das Präsentationsrecht zur Stiftung Schnitzenbaum.

20. In den Urkunden, welche von Mitgliedern der Familie Schnizzenbaum entweder ausgestellt und von denselben unterzeichnet wurden, ebenso wenn sie in den Urkunden sich auf Verwandte ihrer Familie berufen, bedienen sie sich niemals des Adelswortes „von“; auch ist das Siegel, das sie ihrer Fertigung beidrücken, kein adeliges, sondern eine Phantasiedevise, einen Baum vorstellend ohne weitere adelige Embleme. Auffallend ist jedoch, dass Gabr. Bucelinus in seiner Germania topo-chrono-

[1] Die Daten sind sämmtlich aus Urkunden des k. k. Landesgerichts und der Pfarre St. Stephan in Wien; von Nr. 5—8 durch Organisten Seydler in Gratz erhoben.

stemmatographica. fol. Ulmae 1678 pag. 525 in „Leopoldi I Imp. Aulicorum Ministrorum Catalogo“ „Joannes Josephus de Schnitzenpaum“, als ersten Concipista des Niederösterreich. Regimentes aufführt. Es ist derselbe Johann Joseph, der später Regierungssecretär wurde, 1683 starb und der Vater der Frau des Kapellmeister J. J. Fux war. Noch mehr fällt es auf, dass eine Schwester der letzten, Maria Theresia Schnitzenbaum, die eine Kammerdienerin einer Prinzessin von Polen war, 1749 starb, ihre Verwandten Eva Maria Fux zur Erbin, deren Bruder Math. Theophilus Fux mit einem Legat von 1000 fl. bedachte und eine Stiftung im Johannsspital errichtete, in den amtlichen Acten, im Stiftbriefe, in der Todesanzeige und in der Quittung des Math. Theophilus Fux, Fräulein Maria Theresia von Schnitzenbaum genannt wird. Nicht überall, aber je zuweilen wird auch den Geschwistern derselben das Prädicat von beigelegt. Es fragt sich daher: war die hier gemeinte Familie wirklich von Adel? — Die Matrikel des österreichischen Adels kennen den Namen Schnitzenbaum nicht; in Krain war nach Valvasor (Topogr. von Krain III. p. 112) ein schon 1679 erloschenes Rittergeschlecht dieses Namens, das von Kaiser Ferdinand I. 1561 in den Freiherrnstand als „Schnitzenbaum Freiherrn von Sonegg“ erhoben ward. Das passt durchaus nicht auf unsere Schnitzenbaum, und wenn man ferner erwägt, dass die Mehrzahl der letzten Schnitzenbaum Hofanstellungen hatten und sich des Adels gewiss bedient hätten, wenn er ihnen de jure zugekommen wäre; wenn ferner das Höflichkeitswort „von“ in Oesterreich im ganzen XIX. Jahrhundert (bis heute) und mehr als wahrscheinlich schon im XVIII. Jahrhunderte allen Honoratioren beigelegt wurde; so dürfte die grössere Wahrscheinlichkeit für die Ansicht sein, dass das Adelswort „von“ der Familie Schnitzenbaum nur als ein Act der Höflichkeit, selbst in amtlichen Ausfertigungen, zu betrachten sei.

21. Stammbaum der Familie Schnitzenbaum.

1. Josef,
n. ö. Regierungskanzlist,
† 19. Sept. 1664.

Kinder erster Ehe.

2. Johann Josef, Regier.-Secretär, geb. 1681, † 5. Oct. 1688, verm. mit Maria Ursula.	3. Joh. Georg.	4. Anna Maria.

5. Clara Juliana, geb. 1671, † 8. Juni 1731, verm. Fux (kinderlos).	6. Maria Anna, Kammerd. der Erzh. Maria Magd., † 16. Febr. 1736 (unvermählt).	7. M. Theresia, Kammerd. der Prinz. von Polen, geb. 1681, † 19. Mai 1749 (unvermählt).	8. Paul Anton, Hofkamm.-Concip., geb. 1675, † 16. März 1740.

Commune von Wien, Todtenbeschauamts-Protocoll (Vol. 49. Fol 245. v.) 1683. 5. October.

[2.] „Der Wohledelgestrenge Hr. Johann Joseph Schnitzenbaumb, N. Oe. Regierungs Seçretarius ins Hrn. Martin Todtenriederhaus in der Wohl Zeyl ist an Rother Ruhr besch.(aut) alt 52 J."

[5.] Wiener Diarium 1731 Nr. 46.

„1731, 8. Juni. Verstorbene."

„Dem Wohledel-Gestrengen Herrn Johann Joseph Fux, Kais. Hof-Capell-Meistern, s: Fr. Clara Juliana, geborne Schnützenbaumerin bei dem goldenen Bärn am alten Fleischmark alt 60 J."

[6.] „Maria Anna Schnitzenbaum, Kammerdienerin der Erzherzogin Maria Magdalena, gestorben am 16. Febr. 1736." (Verlassenschaftsacten im Archiv des k. k. Landesgerichtes in Wien.)

[7.] Wiener Diarium, 21. Mai 1749.

„Verstorbene den 19. Mai."

„Die Wol-Edle Frle. Maria Theres von Schnitzenbaum im Adelsburg H. bey unserm Herrn, alt 68 J."

[8.] Wiener Diarium, 19. März 1740.

„Verstorbene den 17. Martii" (eigentlich: beschaut 17., gestorben 16. März. Verl. Acten).

„Der Wol-Edel-Gestrenge Hr. Paul Anton Schnützenbaum, Kais. Hofkammer-Concipist bey dem goldenen Bärn am alten Fleischmarkt, alt 65 J."

22. Aus dem Testamente der Maria Theresia von Schnitzenbaumin (Stammb. Nr. 7), Wien 16. Sept. 1743.

„12^tens^ Dem St. Joannis Nepomuc. Spittal zur Stifftung einer Weibspersohn (vermache ich) 1500 fl., jedoch dass das Jus praesentandi oder das Recht eine Persohn vorzustöllen und hineinzubringen bey meiner Universal Erbin und dessen anverwandten und befreunten zu allen Zeiten verbleiben.

13^tens^ meinen lieben Heren Vettern Matthaeo Theophilo Fux 1000 fl. sollte aber meine Universalerbin mit Tod abgehen (welches Gott auf lang- und ville Jahre verschieben möge) od. mittels einer Heurath ihren Standt verändern, so hat dieser obbemeldter mein Herr Vetter noch 1000 fl. alss ein Ihme von mir gemachtes Legatum zu fordern.

16^tens^ setze und ordne ich zur Universal Erbin meines zeitlichen Vermögens meine liebe Jungfrau Maimb Evam Mariam Fuxin sage zur Universalerbin ein.

Wien den 16. Septembris 1743.

Maria Theresia schnitenzbaum."

Anmerkung. Nach dem Vermögensbekenntnisse belief sich der Nachlass auf 12000 fl. Banco Obl., davon die Legate abgezogen mit 8920 fl. erübrigte für die Erbin ein Rest von 3080 fl.

23. Erklärung des Matthäus Theophil Fux in Klagenfurt, das Legat der M. Theresia Schnitzenbaum betreffend. (Acten des Nachlasses derselben im Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien.)

„Ich zu Ende Gefertigter bekenne hiemit, dass ich nicht nur diejenige 1000 fl. welche meine Mämb Fräule Maria Theresia von Schnitzenbaum seel. in Ihrem Testamente ddo. 16. September 1743 et publ. 19. Mai 1749 §. 13tens mir legirt hat richtig und bar empfangen habe, sondern ich erkläre mich auch, dass die von vorgedacht meiner Frln. Mämb. eingesetzte Universalerbin und respective meine Schwester Eva Maria Fuxin wegen deren in den bemelten Testament in praefato §. 13 in jenen Fall, wenn besagt meine Schwester mit Tod abginge oder mittels heurath ihren Stand verändern wurde, mir vermachten weiteren 1000 fl. eine Sicherstellung keineswegs mir leisten dürfe — — — So beschehen Clagenfurth den 6. Juny 1749."

L. S. Matthaeus Theophilus Fux m./p.
Einleithungs Rectifications Actuarius Registrator
und Protocollista in Kärnthen.

24. Stiftung der Maria Theresia von Schnitzenbaum (in den Acten der k. k. Statthalterei in Wien).

Laut Stiftbriefes vom 26. Juni 1750 hat Frln. Maria Theresia von Schnitzenbaum in ihrem Testamente vom 16. September 1743 eine Stiftung für eine erarmte Weibsperson mit 1500 fl. in das St. Joannis-Nepomuceni-Spital auf der Landstrasse in Wien mit täglich 9 kr. gemacht. Zur Präsentation zu diesem Stiftungsplatze hat sie ihre eingesetzte Universalerbin Eva Maria Fuxin und nach derselben hintritte ihre nächsten Anverwandten und Befreundten zu allen Zeiten berufen.

Anmerkung. Nach Aufhebung des Klosters wurde die Stiftung in eine Betheilung auf die Hand umgestaltet, diese betrug (1866) 24½ Kreuzer täglich, und Präsentantin dazu war (1867) Jungfrau Anna Nimpfling in Gratz, Tochter eines Controlors in St. Lamprecht.

Beilage II.

Urkunden: Anstellungen — Beförderungen — Beschwerden des J. J. Fux — Reorganisierung der Hofkapelle.

1. 1698, 16. April. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

(„Vnterthänigst gehorsambstes Referat Hoffsachen betreffend in Wien den 16. Aprilis 1698.)

„Joannes Josephus Fux Musicus Bringt gehorsambst ahn, dass Ewer Kay. Maytt. ihn wegen seiner compositionen in die Dienst aufgenohmen haben, Bittet dahero Vntertheniget in der Hoffstatt mit einer solchen Besoldung, wie es Ewer Kay. Maytt. gdgst. gefällig sein wirdt, einzuverleiben.

Der Capelmaister berichtet, dass er auf dieses petitum Kein anderes parere geben könne, als dass Ewer Kay. Maytt. den Supplicanten wegen seiner guetten Qualiteten Bereits in Dero Dienst mit 40 Thaler monathlicher Besoldung aufgenohmen hetten.

Man wirdt Ewer Maytt. Befelch diessfalls erwartten, Ob, wieuill, Vnd Von welcher Zeit man ihme seine Besoldung ausferttigen solle?“

(Eigenhändige Resolution des Kaisers:)

„„Weillen ich diesen Supplicanten als einen guetten Virtuoso aus gewissen Vrsachen Zu meiner Musik auffzunehmen resoluirt habe, als sollen Ihme Zur Besoldung Monatlich 40 thaler oder 60 fl. von Anfang dieses Jahres angewiesen werden.““

Bescheid:

„pro Janne Josepho Fux. Ihro Kay. Mtt. haben den Supplicanten alss einen guetten Virtuoso, auss gewissen Vrsachen zu dero Music mit monatlicher 60 fl. Besoldung aufzunehmen gnädigst resoluirt, Welche das Hoff-Controlorambt durch eine gewöhnliche Ordinanz von Anfang dieses Jahres ihme an das Hoff-Zahlambt ausfertigen solle. Wien 16. Aprilis 1698.“

2. 1701. 27 Jan. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

Vortrag:

„Euer Kay. May. compositore in musica Johan Jacob (sic) Fuchss bittet allerunterthänigst, ihme seine Besoldung monatlicher vierzig Thaller, mit zwanzig allergnädigst zu Verbesseren, auff dass er denen anderen compositoribus gleich sey.“

„Der Capellmeister berichtet, dass der Supplicant ein meritiertes Subjectum Von gar guetten Qualitäten „„Vndt einer sonderbahrer Ge-

schicklichkeit sey, alles das jenige zu verrichten, was ihm auffgetragen wird, Vermeinet dahero, Wann Ewer Kay. May. es also allergnädigst gefällig sey, dass die begerte 20 Thaller monatlich seiner Besoldung von Anfang Aprilis Vorigen Jahres zugelegt werden könnten, damit er dasienige, was andere in seiner Sphaera haben, geniesse."

Der Obrist Hoffmeister remittirt dieses Begehren zu Ewer. Kay. Maytt. resolution, Vnd wan deroselben gnädigst beliebig, den Supplicanten mit einer Verbesserung zu Begnaden, von Wass für einer Zeit — Vundt ob mit — oder ohne abbruch des ersten Quartals ihme die Besoldungs-Ordinanz ausgefertigt werden solle?"

Res^a. Caes^a. (Eigenhändige Resolution des Kaisers.)

„„Weillen dieser Supplicant ein gutes Subjectum ist, Vnd wohl dienet, also solle Ihme die Besoldung monatlich biss 60 Thaler in allem vermehrt werden.""

Leopoldus m./p.

Bescheid:

„Dem Supplicanten ist seine Besoldung mit 20 Thaler monatlich vermehrt worden, dass er also 60 Thaler in allem zu geniessen haben solle, dahero der Hoff-Contralor darüber die Ordinanz Vom ersten Januari vorigen Jahrs mit Abbruch des Quartals ausszufertigen hat. Den 27. Jan. 1701."

3. 1702, 19. August. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

Vortrag.

„Johann Joseph Fux Compositore in musica hat seinen Vorgeben nach Vmb Ewer Kay. Maytt. besser vnd ohne Verhindernus zu bedienen seinen Posto bey den Scotten allhier quittirt, Wordurch ihme jährlichen bis 400 fl. abgiengen, bittet dahero Aller-Vnterthänigst Ewer Kay. Maytt. Wollen diesen seinen Verlust mit einer Besoldungs Verbesserung gnädigst ersezen.

Hierauf vermeldet der Capelmaister, dass dieses Virtuosi talenta dergestalt bekannt vnd das motivum, so er anfihret so billig sey, dass er nicht zweiflet, Ewer Kay. Maytt. werden sein aller Vnterthenigstes Bitten erhören, vnd seine Besoldung bis auf 80 Thaler vnd zwar Von anfang dieses iahrs Monatlich vermehren.

Auss angefihrter Vrsach conformirt sich der Obrist Hoffmaister mit dem Capelmaister, dass dem Supplicanten sein dermahlen geniessende Besoldung der 60 Thaler mit 20 Thaler Monatlich Vermehrt — Vnd dardurch, wass Ihme bei den Scotten abgehet, ersetzt werde, zumalen etwelche andere musici auch so vüll geniessen, es Beruehet aber bey Ewer Kay. Maytt. Wass Sie wegen der Verbesserung, alss Von Welcher Zeit solche anfangen solle, allergnädigst befehlen werden."

(Eigenhändige Resolution des Kaisers:)

„„placet in Ansehung der verlassenen 400 fl. vnd zwar von anfang dieses iahres"".

„Referat in Hoffsachen.
Wien den 19. Augusti 1702."

4. 1711. 22. März. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

Hofresolution. „Solis 22. Martii 1711.

„Johan Joseph Fuchs, Compositore in musica.

Ihre Kay. Mtt. haben vermög zuruckstehender allergnädigster decretirung, den Supplicanten die gnad gethan, vnd dessen Besoldung jährlichen biss 2000 fl. vermehret Weilen er nun anizo 1440 fl. hat, so bestehet die Verbesserung in 560 fl., welche der Hoff-Contralor dessen Besoldung zuschreiben — Vnd darüber die Ordinanz an das Hoff Zahlambt vom ersten dieses lauffenden jahrs ausfertigen solle."

5. 1713 Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

„Hoff-Prothocol in Parthey Sachen de Anno 1713.

Jovis 26. Januarij 1713. Joseph Fux.

Ihre Kay. May. haben den Joseph Fux alss Vice-Capelmaisteren resolvirt vnd Ihme zur jährl. Besoldung Sechszehnhundert Gulden zugelegt, welche Ihme durch eine ordinanz an das Hoff Zahlambt vom 1. October des VIII. Jahrs (also 1708) ohne Abbruch des ersten Quartals ausszufertigen seynd."

6. 1715, 7. Febr. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

„Alleruntherthenigst gehorsambstes Referat. Euer Kay. May. Vice Capellmaister Johann Joseph Fux alleruntherthenigstes Begehren Vmb die Erlangung der durch absterben dess.Ziani erledigte Capellmeistersstelle betr. Wienn den 7. Febr. 1715.

„Euer Kay. May. Vice Capellmeister Johann Joseph Fux (dessen alleruntherthenigstes Memoriale mit dem allergnädigsten Befehl darüber gehorsambst zu referiren, mir Deroselben gehorsambsten Ob. Hofmaister durch den Secretari Imbsen zugeschickt worden) bittet alleruntherthenigst, anstatt des Verstorbenen Marco Antonio Ziani für Ewr Kay. May. würkhlichen Capellmaister aufgenohmen zu werden, mit dieser besonder allerhöchster Kay. Gnad, dass wie Er jezo von Ewr Kay. May. alss Vice Capellmaister Jährl. 1600 fl. vnd annebens alss Ihrer May. der Verwittibten Kayserin Amalia Capellmeister andere 1500 fl. — also in allem zu würkhlicher Hoffbesoldung 3100 fl. angewisen hat, also Ihme solche bey der allergnädigst gefälligster aufnahme für Ewr Kay. May. Capellmaister allermildist placidirt werden mögten.

Nun seynd Ewr Kay. Mtt. dess alleruntherthenigsten Supplicanten Persohn, capacität und merita also allergnädigst bekandt, das man derentwegen auch das geringste ferner zu allegiren für überflüssig haltet, dahero es bey dessen allergnädigst resolvierender Aufnehmung blosshin auf die

Ihme darbei zuzulegen seyende Hoffbesoldung ankommet, in disem Betracht, dass derselb bey jez von Ewr Kay. May. zu einer seither alss Vice-Capellmaister vnd zur anderer als Capellmaister von vor allerhöchstged. Verwittibter Kay. May. in allem Zu 3100 fl. genüssender doppelter Hoffbesoldung, Vmb jährl. 600 fl. mehreres, alss nit die alleinige Euer Kay. May. ordinari Capellmaisters Besoldung von Jährl. 2500 fl. austraget, angewisen hat, vnd solcher gstalten bey der Ihme widerfahrender Kay. Gnad der würkhlichen Anfnehmung mit besagter ordinari-Capellmeisters Besoldung Ihme in utili Jährl. 600 fl. entgehen thätten, welch besonderen Umbstand man Ewr Kay. May. zur allermildesten Beherzigung gehorsambst anheimb stellen solle, Vnd nur so vill, jedoch ohne Vnterthenigster Vorschreibung darbey zu erinneren für Nöthig erachtet, dass im fall Ewr Kay. Mtt. dem Supplicanten die jetzt obenerwehntermassen gnüssende 3100 fl. ferner zu uerwilligen allergnädigst geruhen, Ihme nur 2500 fl. alss dess Capellmaisters ordinari Hoffbesoldung aussgeworffen, die übrige 600 fl. aber alss eine neue adjuta nit auf den Dienst, sondern vor die Persohn in besonder Vmb dadurch denen üblen Consequenzen vors Künfftig vorzubiegen, angewiesen werden möge, alss warüber der allergnädigster Kay. Befehl gehorsambst Erwartet wirdt."

(Eigenhändige Resolution des Kaisers.)

„Placet
Carl m./p."

7. Wiener Diarium Nr. 1205, 16. Hornung 1715.

„Samstag, den 16. Hornung. Nachdeme, bekanntermassen, der Kaiserliche Capell-Maister, Herr Marco Antonio Ziani, dahier mit Tod abgegangen; Als haben Ihre Römisch-Kaiserlich- und Catholische Majestät, dero Vice-Capellmaister, dann Ihrer Majestät der letzt-Verwittibten Kaiserin, Wilhelmina Amalia, Capellmaister, Herrn Johann Joseph Fuchs, die erledigte Capellmaister-Stell, in allermildester Ansehung seiner langwirrig- und unermüdet-treugehorsamst-geleisteten Diensten, wie nicht weniger in der Music-Kunst erlangt-fürtrefflicher Erfahrenheit, allergnädigst aufgetragen; welchemnach heut allerhöchst-gedacht-Kaiserlich- und Catholischer Majestät würklich geheimer Raht, und Obrist-Hof-Maister, Ihre Durchleucht Herr Anton Florian, des heil. Röm. Reichs Fürst von und zu Liechtenstein, Herzog zu Troppau und Jägerndorff etc, Ritter des goldenen Vliesses und Grand von Spannien der ersten Class, den neuen Herrn Capellmaister, nach zuvor abgelegter Eyds-Pflicht, den gesammten Herren Hofmusicanten gewöhnlichermassen vorgestellet."

8. 1715, 8. März. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

Decret.

„Johann Joseph Fux, gewesener Vice- nunmehr Neu-aufgenohmener Capellmeister Besoldung und adjuta.

Ihro Kay. May. Vnser allergnädigster Herr haben den Supplicanten an Statt des jüngst Verstorbenen Ziani für Dero Capellmeister nit allein auff- und angenohmen, sondern demselben auch in ansehung der Innwerths angezogener besonderer Vmbständen über die sonst gewöhnliche Capellmeisters Besoldung und Papiergeld von Jährl. 2500 fl., annoch eine besondere Adjuta von Jährl. 600 fl. (welche Jedoch ins Künftige zu keinem Exempel vor andere angezogen werden solle) vom 1. April dises lauffenden Jahrs allergnädigst placidirt, dass Er also von solchem dato vor Besoldung Papier und adjuta in allem 3100 fl. zu geniessen habe, und der Hoff-Contralor derentwegen ans Kay. Hoff-Zahlambt die gewöhnliche Hoff-Ordonance von gedachten 2500 fl. ohne — mit Abbruch des ersten Quartals aber über die 600 fl. Adjuta vor selbigen aussfertigen solle.

p. Imprm.
Wien den 8. Martii 1715."

9. 1715, 18. März.

„Aller Vnthgst ghbstes Referat. Lunae 18. Martij 1715.

Capellmeister Johann Joseph Fux Nachsehung des ersten Quartals von der Adjuta von 600 fl.

In diesen besonderen Betracht, dass des Verstorbenen Capellmeisters Ziani hinterlassene Wittib und Erben das Sterb-Quartal placidirt, und derentwegen dem Supplicanten, ob Er schon vorhin an dessen Stelle auffgenohmen worden, die darzu gehörige Besoldung mit benebens placidirten Adjuta erst (?) vom 1. des zukünftigen monaths Aprilis aussgefertigt worden, sollen demselben die gewöhnliche Hoffordonance von der Adjuta sowohl alss Hoffbesoldung ohne abbruch des ersten Quartals aus Kay. Hoff Zahlampt ausgefertigt werden.

Vom Kay. Obhfmstramte."

10. 1721, 6. März. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

„Allerunterthänigst gehorsambstes Bitten Johann Joseph Fux Hoff-Capellmaistern pr. Allergnädigste ausswerffung inberührter Kay. Gnade betr.

Allerdurchleuchtigst-Grossmächtigst- und vnnberwündlichster Römischer Kaysser, auch zu Hispanien, Hungarn und Böheimb König, Ertzherzog zu Oesterreich etc.

Allergnädigster Kaysser, König und Herr Herr etc.

Ich habe die Gnade, Euer Kay. und Königl. Cath. May. und Dero Durchleuchtigsten Ertzhause in das sechs und zweinzigste Jahr zu dienen, in denen führgewehrten schweren Zeiten aber und bey meinen vielfältigen dispendiosen Krankheiten nicht allein keine Mitteln, zu dem nach meinem ableiben benöthigten unterhalt der meinigen zusammen zu setzen, vermöget, sondern auch mich in schulden stecken müssen; zumahlen nun bisshero ausser der besoldung einige adjuta, wie vielle ander, ich niemahls genossen habe und der zustandt meiner Krankheit solchergestalten zu nimbt,

dass bei ohne deme erschöpfften Kräfften, dem Allerhöchsten es etwa gefällig, meine täge in kürtzen zu endigen.

Diesemnach Euer Kay. und Königl. Cath. May. mich zu Füssen lege mit der allerunterthänigst gehorsambsten Bitte Selbde in Mildester ansehung meiner langjährig geleisteten Diensten, da auch mein Weib nach meinem Todt einige Pension allerdemüthigst anzuhoffen hette, ein Capital, welches so viel Interesse, alss eine Pension jährlich betragen wurde, für ihre Subsistenz abwerffe, zu einer Kay. Gnade und abfertigung ausszuwerfen, und das behörige darüberhin aussfertigen zu lassen, Allergnädigst geruhen wollen, womit ich gedacht mein armes Weib, so mir iederzeit mit sonderbahrer Liebe und Treue alle Hülffe erzeiget hat, sambt der von meinem auch unbemittelten Bruder auferziehenden Tochter versorget zu wissen, in Lebzeit annoch die consolation haben möge. Zu Allergnädigster Gewehrung dessen mich allerunterthönigst-gehorsambst empfehle. Euer Kay. Kön. Cathol. Maytt.

allerunterthänigst gehorsambster
Johann Joseph Fux
Hoff-Capellmaister."

11. 1721, 6. März.

Referat.

„Allerunterthänist gehorsambstes, mit Euer Kay. May. Hoff-Cammer Präsidenten, über verschiedene Hoff-Partheyen, pensionen- und anderer Extragnadengesuech concertirtes Referat.

Wien den 6. Martii 1721. Herunt. kommen d. 20. Martii
Expd. 23. Martii."

„Wegen Ew. Kay. May. Hoff-Capellmeistern Johann Joseph Fux welcher sich zu einer specialen Kay. Gnadt allerunterthänigst ausgebetten hat, dass anstatt derjenigen nach dessen Todt vor seine nachlassende Wittib gewöhnliche Gnadenpension Ihme noch bei Lebzeiten derselben ertragnus in Capitali zur Kay. Gnadt und Abferttigung allermildest ausgeworffen werden möge, umb darmit sein Weib sowohl, alss die von seinem leiblichen mittellosen Bruedern aufferziehende Tochter consoliren und versorgen zu können.

Von dieses Supplicanten allerunterthänigsten Ansuchen findt sich ein fast gleiches Exempel vom Domenico Ventura gewest: Kay. Hofftanzmeistern, bei dessen Lebzeiten vor die hinterlassende Wittib- und Tochter von Wayl. Kay. Mtt. Leopoldo glorwürdigsten andenckens die gewöhnliche gnadenpension wie aussgebetten, also, vnd zwar vor eine jede 300 fl.; erst nach dessen Todt den Anfang zu nehmen, ao. 1695 allergnädigst ausgeworffen worden ist.

Seiner im Dienst letztgewesten zweyen Vorfahren alss des Draghi hinterlassener Wittib seynd zur Gnadenpension von Waylandt vor Allerhöchst-Ernannt-Kay. May. Leopoldo vor pension und Quartiergeld ad dies vitae jährlich 800 fl. A° 1700 und des Ziani seinigen von Ew. Kay. Mtt. nit

allein 500 — sondern benebens seinem Bruedern Jährl. 300 fl. zu dergleichen pension allermildest verwilligt, mithin des ein- wie andern geleistete Dienste mit Jährl. 800 fl. post mortem recompensirt worden; In welchen gleichwie dieser Supplicant es Ihen beeden, in der Capacität und Fleiss wo nit bevor, wenigst gleich gethan, also in deren Ansehung von Ew. Kay. May. allerhöchsten milde wegen seiner man eine gleiche gnaden Bezeugung vor seine nachlassende Wittib in casum mortis fast zu vermuethen, dahero in diesem betracht, dass die Wittib solche Jährl. 800 fl. auf 10 wo nitmehr Jahren hinaus leicht geniessen könnte, kein Bedencken getragen hat, Ew. Kay. May. vor den Supplicanten, als seiner langjährig und fleissiger Dienste halber besonders meritierten Hoff-Capellmeister dahin gehorsambst einzurathen, dass Ihme ein vor allemahl ein Capital von 8000 fl., jedoch erst in denen 4 ersteren Jahren, in Quartalsfristen zu bezahlen, eben so vill alss die pension von 800 fl. in 10 Jahren austragendt zur Kay. Gnadt und Abfertigung allergnädigst ausgeworfen werden möge."

(Resolution des Kaisers):

„Placet"

Decret.

„Nachdeme Ihro Kay. und Königl. Cathol. May. Vnser Allergnädigster Herr etc. deroselben würkhlichem Hoff-Capell Meistern Johann Joseph Fux in Ansehung solch seiner sowohl alss vorherig Vice-Hoff Capell-Meister Trey-Eyffrig zu Dero Allergnädigster Satisfaction geleisteter Dienste, diese Allerhochste Kay. Gnade verwilliget haben, dass selbigen anstatt der nach dessen ableiben vor die hinterlassende Wittib sonst gewöhnlichen Jährlichen Gnadenpension zur Gnad und Abfertigung, Ein vor allemal 8000 fl. in denen 4 ersten Jahren mit Jährl. 2000 fl. zahlbar gereicht werden sollen, hat der Hoff-Contralor Ihme darüber die gebräuchige anweissung also an seine Behörde ausszufertigen.

Per Imperatorem
Wien den 23 Martii 1721."

12. Finanz.-Min.-Arch. Erl. 27. Juni 1721.

„Demnach Ihro Röm. Kay. auch in Hispanien, Hungarn vnd Bäheimb Königl. May. Vnser Allergnädigster Herr etc. Deroselben würklichem Hof-Capellmeistern Johann Joseph Fux, in ansehung solch seiner sowohl alss vorherig Vice-Hof-Capellmaister Treu Eyffrig zu Dero Allergnädigsten Satisfaction geleisteten Diensten diese Allerhöchste Kay. Gnade Verwilliget haben, dass selbigem, anstat der, nach dessen Ableiben vor die Hinterlassende Wittib sonst gewöhnlichen Gnaden Pension, Zur Gnad und Abförttigung, Ein Vor allemahl Acht Tausend Gulden, in Dennen Vier Erstern Jahren mit Jährlichen Zwey Tausend Gulden Zahlbar gereicht werden sollen — Alss würdet solches Einer Löbl. Kay. Hof Cammer hiemit in Freundschafft intimiret, Dieselbe belieben möge ermelte 8000 fl. Vorberiehrter Massen für besagten Fux gehörigen Orts anzuweissen, Inmassen hieran beschichet Ihr. Röm. Kay. und Königl. Catholischen Mayestät Aller-

gnädigster Will vnnd Meinung. Actum Wien den Sechs und Zwainzigsten Martii Anno Sibenzähenhundert Ein und Zwainzig."

Ant. Floh (?)

13. 1727. 3. Jänner. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

„Allerunterthänigst gehorsamstes Bitten Dero Hof - Capelmaisters Johann Joseph Fux pr. Allergnädigste Verwilligung einer Gnadengabe und derer abreichung ohne Täx betreffd.

Euer Kay. und Kön. Cath. May. haben in Anno 1721 über mein Allerunterthänigstes Bitten Allergnädigst zu resolviren geruhet, dass mir anstatt der sonst gewöhnlich Jährlichen Gnaden-Pension, die meine Ehewürthin nach meinem Ableiben anzuhoffen haben wurde Achttausend Gulden gereichet werden sollten, welche ich auch in denen ausgesetzten vierjährigen Terminen empfangen habe und für solche Allerhöchste Gnade mich allerunterthänigst gehorsamst bedanke; Ob nun wohl mir zu grosser consolation gereichet, dass besagt meine Ehewürthin hierunter nach meinem Todt ihres unterhalts versicheret seye, so liegt mir iedennoch ob, dahin fürzudenken, dass nachdeme ich von meinem verstorbenen unbemittelten Bruder einen Sohn und eine Tochter als meine eigene Kinder angenommen habe, dieselbe nicht unversorget bleiben; und zumahlen bey den Knaben ein solches talentum vorscheinet, dass zu hoffen stehet, er werde durch die Studia und andere nützliche exercitien die fähigkeit erlangen, hinkönftig zu Kay. Diensten employeret werden zu können, weillen er aber erst das siebente Jahr erreichet hat, folgsam ich bey meinem hohen alter mich nicht getrösten kann, ihne selbst zu erziehen — wo hingegen nach meinem ableiben meine geringe mitteln zur education gedachten Knabens und zur Versorgung obbemelter meines Bruders Tochter nicht auslangen wurden; Solchemnach und auf dass meine langjährige Dienste auch meinen Freunden mit angedeyen mögen.

Euer Kay. und Königl. Cathol. May. mich zu Füssen lege mit der allerunterthänigsten Bitte, Dieselbe geruhen in allermildester ansehung meiner Deroselben und Dero Durchleuchtigsten Erz Hauss von 32 Jahren hero leistender allerunterthänigst-Treu-gehorsamsten Diensten mir eine Gnaden Gabe allergnädigst zu verwilligen und ohne Täx abreichen zu lassen. Zu Allergnädigster Gewährung mich Allerunterthänigst gehorsamst empfehle Euer Kay. und Königl. Cathol. May.

allerunterthänigst-gehorsamster
Johann Joseph Fux
Hoff-Capelmaister."

14. Referat. Wien den 29. Aprilis 1727. exp. 10. Mai 1727.

„12mo hat Euer Kay. May. Hoff-Capellmeister Johann Joseph Fux für die anstatt der Pension, so seine zukünfftige Wittib nach seinem Todt zu hoffen gehabt haben würde, Ihme a° 1721 mit 8000 fl. in ausgesetzten 4jährigen Terminen allermildest angeschaffte und bereits abgeführte Gnad

sich allerunterthänigst bedanket, anbey aber gehorsambst gebetten, weillen er seines Verstorbenen ohnbemittelten Bruders hinterlassene zwey Kinder, einen Sohn und eine Tochter an Kindesstatt auffgenohmen bey seinen albereits habenden hohen alter selbige selbst zu erziehen nicht Hoffen könne, bevorab den Sohn, alss der erst 7 Jahr alt wäre, jedoch ein solches talentum hätte, dass allerdings zu hoffen, Er werde sich durch excolirung deren Studien und anderen nützlichen exercitien zu Kay. Diensten mit der Zeit fähig machen; nach seinen des Supplicanten Todt aber zur education dieses Knabens und Versorgung dessen obgedachter Schwester seine geringe Mittel nicht auslangen würden, dass Ihme in ansehung 32jährigen Diensten eine Gnadengab allergnädigst verwilligt, und ohne Cameral-Tax und Abzug abgereicht werden mögte damit seine langjährige Dienste auch seinen Freunden mit angedeyen mögen.

Die gehorsbste Concertations Coön hat zwar des Supplicanten besondere, ganz offen kündige virtù, nebst seinen seither a° 1698 (da Er alss ein guter Virtuoso und Compositore vom Anfang selbigen Jahres aufgenohmen worden) zu vollständiger Satisfaction geleisteten guten Diensten und andurch erworbenen Meriten gar wohl erkannt, wie auch, dass zuweillen deren verstorbenen Capellmeisterdienste und meriten bey und ihren Wittiben, Kindern und angehörigen mit einer grösseren pension allergnädigst erkant und belohnt worden, alss nicht das interesse von obigem, dem Supplicanten bereits a° 1721 allermildest angewiesenen quanto deren 8000 fl. austraget, alss welches auch gar zu 6 per 100 gerechnete mehrer nicht alss nur 480 fl. jährlichs abwirffet; massen 1° der Capellmeister a° 1674 in Ansehung seiner 38jähr. Diensten noch bey seinen Lebzeiten diese Gnad erhalten, dass die mit 60 fl. monatlichs für 2 seiner Söhne genossenen Scholarengelter nach seinen Todt für 5 seinige Söhne dergestalt continuirt werden sollen, dass 4 darvon jeder monatlichs 10 fl., der fünfte aber 20 fl. haben sollen, so 720 fl. jährl. aussgetragen. 2° dessen Successoris Johann Heinrich Schmelzer's Wittib a° 1680 in Ansehung des Verstorbenen langwieriger guter Diensten, für sich und ihre drey Kinder ebenfalls 720 fl. pension zwar zu gleichen Theilen, jedoch dergestalt aussgeworffen worden, dass eines etwa sterbenden Theill dem aerario gleich wieder zurückfallen sollen; 3° dessen Nachfolgers Draghi Wittib a° 1700 wegen des Verstorbenen 42jährigen Diensten anstatt eines Quartiers 200 fl. und pro pensione 600 fl. jährlichs ad dies vitae angewiesen, darvon auch a° 1710 post mortem matris der Tochter die Halbscheid mit 400 fl. biss zur Standes Veränderung continuirt, also auch von Ew. Kay. May. unterm 14. Febr. 1713 allergnädigst confimiret; 4° aber des letztverstorbenen Capellmeisters Ziani Dienst, die doch nur 15 Jahr, das ist a 1° Aprilis 1700 biss gegen selbige Zeit 1715 gedauret, nach dessen Todt in der Wittib mit 500 fl. und in seinen Hinterlassenen mittellosen Bruder mit 400 fl., also in totum mit 900 fl. pension Jährlichs recompensiret worden.

Jedoch aber weilen 1° dem Supplicanten wegen seiner langwierigen guten Dienst nicht allein zur Versorgung seiner zukünfftigen Wittib, son-

dern auch eben dieser seines mittelloss verstorbenen Bryders aufferziehenden, anietzo dem Vernehmen nach schon genugsam erwachsenen, und bereits heyrathsmässigen Tochter auff sein in Abschrifft anverwahrtes selbsteigenes Supplicatum sub D und das extractive anliegendes Concertations-Commissions-Gutachten sub E eine so namhaffte Gnad und Abffertigung von 8000 fl. durch das sub dieta lit. E ebenfalls befindliche Decretum bereits a° 1721 allergnädigst verwilliget, angewiesen, und zu seinen bissherigen Genuss auch aussgezahlt worden, ohnerachtet es gleichwohl annoch ohngewiss ware, und auch noch zu dato ist, ob nach Gottes Willen Er, oder aber seine Ehe-Consortin und Bruders Tochter vorauss sterben werde, welch-letztern fallss der pensions Last auf Ew. Kay. May. nicht hätte kommen können. 2° aber zu consideriren, dass die, auss diesem nach des supplicirenden Capellmeisters selbst eigenem Verlangen, Ihme respectu seiner zukünfftigen Wittib- und Mahm zur Gnad vnd Abfertigung, wegen seiner langwierigen Diensten bereits a° 1721 mit 8000 fl. angewiesenen Capitals, biss anhero schon genossene, vnd annoch künfftighin biss zu seinem erfolgten Todt, weiters ziehende Interesse von Jahr zu Jahr mehrers vergrössern, 3° aber dass, wann schon auch bey dem künfftigen Todesfall die Interesse dieses Capitals das quantum deren, anderen Capellmeisters Wittiben und Erben mit 800 fl. oder gar 900 fl. ehedessen allergnädigst placidirten pension, noch nicht erreichen sollten, die Capitals Summ gleichwohl des Capellmeisters Erben, es möge bei seinem Todt eine Wittib vorhanden sein oder nicht, ewig verbleibe, wo hingegen die pensiones bey deren Wittiben Absterbung, oder jedoch sonst intra certum tempus dem aerario wieder zurück- und an heim fallen; 4° der Supplicant seither a° 1715 da Er würcklicher Capellmeister mit 3100 fl. jährlichen Genusses worden, jährl. 600 fl. mehrer, alss jemahls ein seiniger Vorfahrer genossen, so in dieser 12jährigen Zeit mit zuschlagung des Interesse wiederumb gegen 8000 fl. austraget; 5° diese neue Gnadengab von dem Supplicanten pur allein zur Erziehung- und Versorgung seines verstorbenen Bruders hinterlassener, von Ihme adoptirter zweyer Kinder anbegehret wird, da doch die Tochter aniezo nicht mehr in consideration kommen kann, weillen zu ihrer und der zukünfftigen Wittib Versorgung bereits a° 1721 die 8000 fl. Gnad- und Abfertigung verwilliget worden, wegen des adoptirten Knaben aber, alss welcher noch jüngst Todts gefährlich krank darnieder gelegen, es noch, dessen Jugend ohngehindert, eben so wenig, alss wegen des Capellmeisters Ehe-Consortin und adoptirten Tochter gewiss ist, ob und wer einer den andern überleben oder aber vorsterben werde,

Alss hat bey solchen umbständen- und gegenwärtigen schweren conjuncturen die gehbste concertations-Commission sich keineswegs getrauet, zu des supplicirenden Capellmeisters allerunterthänigst augesuchten, Ew. Kay. May. Allergnädigster Beurtheilung und Willkühr jedoch, tam ratione temporis, quam quanti et modi, lediglich überlassender weiteren oder neuen Gnaden Gaab allerunterthänigst einzurathen.

(Ohne Resolution des Kaisers.)

15. 1733, 9. April. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

„Allerunterthänigst gehorsambst bitten Dero Hoff-Capellmeisters Johann Joseph Fux.

Euer Kay. und Königl. Cathol. May. geprisene Milde veranlasset mich, Deroselben allerunterthänigst vorzutragen, wassgestalten, nachdeme durch den mittellosen Stand meines in Nieder Steyermark zu Hirtenfeld haussässig gewesten Bruders bewogen worden bin, von dessen nachgelassenen Sieben Kindern zweye, nemlich einen unmündigen Sohn und eine Tochter als meine eigene Kinder anzunehmen, ich zu dererselben guten erziehung, insonderheitlich um den Knaben, forderist in dem Studio latinitatis, dann auch in der Musik auf dem Cymbalo zu unterrichten, bisshero nicht geringe unkosten aufgewendet habe; wie zumahlen nun sothaner Knab, nahmens Matthaeus, bei welchen ein besonderes talentum hervorscheinet, erst das dreyzehente jahr erreichet hat, mithin ich in betracht meines hohen alters, und allschon sehr geschwächten leibskräfften, ihne selbst gänzlich zu erziehen, auch keineswegs getrösten mag: nach meinem ableiben aber meine übrig bleibende, und durch die bekostung der erlittenen vielfältigen Krankheiten um ein namhaftes geminderte mitteln dahin nicht auslangen wurden, dass hier von sowohl die von mir angenommene und annoch unversorgte obgedacht meines verstorbenen Bruders Tochter ihren nöthigen unterhalt haben, als auch der Knab Matthaeus seine Studia dergestalten, wie er darinfalls biss hieher mit gutem progress angeführet worden ist, fortsetzen könnte; Solchemnach

Euer Kay. und König. Cath. May. mich zu füssen lege, mit der allerunterthänigsten bitte, Dieselbe in allermildester ansehung meiner Ihroselben und Dero Durchleuchtigsten Erzhaus als Musices Compositor, Vice- und würklicher Capellmeister in das vierzigste Jahr leistenden allerunterthänigst treugehorsamsten Diensten, mir zur letzten Gnade (massen Ew. Kay. und Königl. Catholische May. nach meinem Tod niemand der meinigen um einige Gnaden-gab mehr behelligen wirdet) ermelten von mir an Kindesstatt angenommenen meines Bruders Sohn Matthaeo Fux, zu desto besserer prosequirung deren Studien, biss er sich zu einer Dienstelle fähig machen und andurch aus höchster Kay. Clemenz zu seiner Versorgung gelangen möge, jährlich etwas auszuwerfen, allergnädigst geruhen wollen. Zu allergnädigster Gewährung mich allerunterthänigst

gehorsamst empfehle
Johann Joseph Fux,
Hof-Capellmeister."

16. 1733, 29. Juli exp. 18. August.

Referat des Obersthofmeister-Amtes und kaiserliche Resolution 29. Juli 1733. exp. 18. August.

„32de hat mehr und offt wiederholter Hoff-Capell-Meister Johann Joseph Fux, mittels einer allerunt. Bittschrifft angebracht, wie dass er wegen Mitllosen Stands seines in nieder Steur Marck behaust ge-

westen Bruders bewogen worden seye, von seinen nachgelassenen 7 Pupillen einen ohnmündigen Sohn Matthaeum und eine Tochter an Kindesstatt aufzunehmen, und selbte alss seine eigene Kinder zu erziehen. Zumahlen er nun auff Sie, forderist aber auff den Knaben, wegen seines guten Studij latinitatis und zeigender progressen in cymbalo solche unkösten auffgewendet hätte, dass Er die billige Beysorge tragen könte: es wurde nach seinem bald bevorstehenden Todt, die durch solche unterweiss- und erziehungstkosten und zuforderist durch alstäts erleidende ohnpässlichkeiten sehr erschöpfte Mittel zu dieser seiner adoptirten Kindern benöthigten unterhalt nicht hinlänglich seyn; alss wollte Er Euer Kay. May. allerunterthänigst gebetten haben; dass Allerhöchst Selbte, clementissimo intuitu, seiner alss compositore, Vice- und würkl. Capellmeister in die 40 Jahr lang leistender Diensten, wie auch dass nach seinem Tod niemand deren seinigen Euer Kay. May. umb etwas behelligen werde, Ihme zur letzten gnad für erdeuten (sic) seinen Sohn Mathaeum zu besserer prosequirung seiner Studien eine jährl. Gnadens provision in so lang allergnädigst verwilligen möchten biss selbter sich in stand, sein eignes Brod gewinnen zu können auss allerhöchsten Kay. gnaden gesezet zu seyn sehen wurde.

Da dieses Supplicantens aufhabende merita ohne deme sattsamb bekant seynd, hat die treu gehorsamste Concertations-Commision occasione dieses seines petiti Euer Kay. May. nur so viel in unterthänigkeit zu erinnern: dass er A° 1715 einen Jährl. gehalt von 2500 fl., dann eine jährliche Adjuta von 600 fl. sine consequentia pro successoribus und A° 1723 auss Eu. Kay. May. allerhöchsten Gnaden ein Capital von 8000 fl. auff einmal überkommen, und anmit besagt: gehorsambst Commission zu glauben ursach gegeben habe, dass Ihme Supplicanten gnad genug seyn könnte wan Euer Kay. May. seinen adoptirten 13jährigen Sohn Matthaeo nicht iezo gleich, sondern a die des Supplicirenden Capellmeisters erfolgenden Todtfahls biss zu dess Knabens sich ergebender Vogtbahrkeit jährl. 400 fl. allermildest zu verwilligen, ein allergnädigstes Belieben tragen würden."

(Eigenhändige Resolution des Kaisers:)

„„Soll ihm, was ein Scholar gehalt erhält geben werden"".

17. Fin.-Min.-Hofprotokoll 1700. fol. 78.

„Fux Johann Joseph Kay. Musicus Compositor, remonstrirt seine Etlich jährl. treu Eyffrige Hoffdienst, Mit gehors. Bitte Ihme einstens mit einem Kay. Hoffquartier in Gnaden anzusehen.

Bschaidt:

Wan der Supplicant auf ein würkl. vacirend, und seinen Dienst geziemendes quartier künfftig zaigen würd, solle seiner vor auch gedacht werden .dt. Wien den 29. Martii ao. 1700."

18. Fin.-Min.-Hofprotokoll 1702. fol. 163.

„Fux Johann Joseph Kay. Musices Compositor sagt, dass er schon einige Zeit ohne Quartier seye, mit gehors. Bitte, weillen er Ver-

standten, dass in des Paul Kauz, Barbierer Hauss auf dem Neumarkht die Frey Jahr negstens expiriren, Ihme hierinnen sein Quartier gnädig zu assigniren.

Bschaidt:

Fiat, nach verflossenen Kay. Bau Frey Jahren, dem Kay. Hoffquartiermaister Vnd hoffourier, hiemit auffzulegen, wie gebetten etc. Wien den 7. Dec. ao. 1702.

19. Fin.-Min.-Hofprotokoll 1715. fol. 129.

Fux Johann Joseph Kay. Hoff Kappelmaister meldet, was gestalten der Von Imbsen mit einen andern Hoff Qttier Versehen, undt ihme sein vorheriges in der Weinburg in des Weyl. Martins gewesten Schneidermeisters Hauss anständig wäre er also gehors. bittet, solches gdgst. zu conferiren.

Beschaidt:

Fiat, den Kay. Hoff Qtiermeister und Hoffouriren auferlegt wie gebetten. Wien 20. Juli 1715.

AFz. Schwarzenberg."

20. Fin.-Min.-Hofprotokoll 1719. fol. 123.

„Fux Johann Joseph Kay. Capelmaister bringet gehorsambst bey, dass durch zeitliches Hinscheiden des Kay. Hoff Cammer-Rathes Hr. v. Hayne sein Hoffquatier in den sogenannten goldenen Bern an alten Fleischmarkht erledigt worden, und zumalen er in seinen in den Pockischen Hauss in der Weihenburggassen nicht subsistiren kann, umb Weilen durch des Nachbarn Gebäu in den Eingang dass Liecht entzogen worden ist. Gelangt des Supplicanten Vnterthänige Bitte ihme das obbenannt eröffnete Hoffquartier Vor andern gnädigst zu conferiren.

Beschaidt:

Den Kay. Hoffquatiermeister und Hofffourieren aufgelegen wie gebetten. Dat. Wien v. 23. October 1719.

AFz. Schwarzenberg."

21. Fin.-Min.-Hofprotokoll 1741. fol. 22.

„Fux Joseph Hoff Capellmeisters Seel. Erben, bitten in Ansehung ihres abgelebten Vetters seel. langjähr. treugeleisten Diensten ihnen den Kön. Hoff. Qtiers-Genuss bis künfftigen Michaely zu verleyhen und geniessen zu lassen.

Beschaidt:

Denen Supplicanten wird der ingebettene Kön. Hoff Qtiers Genus (wegen übel entstehenden Consequentien) bis künfftigen Georgy instehenden Jahres hiemit gnädigst verwilligt. Act. Wienn, 8. Martii 1741.

HF. Auersperg."

22. Fin.-Min.-Erl. 29. April 1741.

„Demnach Ihrer Röm. Kay. auch in Hispanien, Hungarn umd Böheimb König. Cathol. May. Caroli 6" unsers Allergnädigsten Herrn etc. Christmildesten angedenckhens gewesten Hoff Capellmaister Johann Joseph Fux dieses zeitliche geseegnet, Alss würdet solches Einer Löbl. Kay. Hinterlassenen Hoff Cammer hiemit in Freundschafft intimiret. Dieselbe Belieben möge mit Ermelten Fux nachgelassenen Erben seiner Jährlich per 3100 fl. gehabten Hoff Besoldung und Adjuta halber Bis den Vierzöhenden Februarij inclusive gegenwärtigen Jahrs die gewöhnliche Abrechnung zu pflegen gehörigen Orths anzudeutten, Massen hieran Beschichet Ihrer Kön. May. unser Allergnädigsten Frauen Willen und Mainung; Actum Wien den Achtzöhenden Februarij Sibenzöhenhundert Ein und Vierzig."

Rudolph Gf. Zinzendorf m./p.

23. 1725, 30. October (Copia).

Aussen: „An

Ihro Hochgräffl. Excellenz, den Hochgebohrnen Herrn Sigmund Rudolph des heil. Röm. Reichs Erb-Schatzmeister und Graffen von Sinzendorff, Burggraffen zu Rheineck, Erbschenken in Österreich ob der Enns etc. der Röm. Kay. May. Geheimben Rath, General-Feldmarschall-Lieutn. und Obristen Hoffmeistern, grand d'Espagne und Ritter des guldenen Vliesses vnterth. gehorsambstes Bitten

Johann Joseph Fux Kay. Hoff-Capellmeisters
pr. inberührt Gdge. protection betreff."

Innen:

„Hochgebohrner Reichs Graff. Gnädig Hochgebiettender Herr.

Obwohl Euer hochgräffl. Excellenz mit Klagen ungern behellige, gleich dessen ungehindert verschiedener hierzu gehabten beweglichen Vrsachen mich bisshero entschlagen habe, so kann jedoch, nachdeme mir immer grössere Beeinträchtigung zugefüget wird, nicht länger, und umb so weniger an mich halten, Deroselben dasjenige, wormit mich beschweret befinde, gehorsambst vorzustellen, alss auch dissfalls durch die hiebeyliegende Instruction ·/. veranlasset werde, worinen articulo 13° enthalten ist: dass wan der Capellmeister in einem oder anderen aggraviret wäre, den Kay. Herrn Obrist-Hoff Meister umb abhelffliche Maass angehen solte, Dahero der unterthänig. Zuuersicht bin, Ew. Hochgräffl. Excellenz diessen Gehorsambsten Vortrag nachfolgend meiner Beschwerden Gnädig angesehen werden.

Von der Zeit an, dass des Herrn Principe Pio Ex^{a} die Carica alss Protector der Kay. Musique angetretten haben, ware auss dem, von Derselben öfftermahlen gethanen Versuch, und allerhand eingriffen, die mit stillschweigen übergehe, sattsamb abzunehmen, dass Ihre Absicht dahin gerichtet, den Capellmeister zu unterdrucken, und dessen von verschiedenen Kay. Majestäten befestigte, und in ruhigen Besiz hergebrachte Gerechtigkeiten über den hauffen zu werffen; wie den Hochgedacht Herrn Principe

Pio Ex^{a} mit der Ihro zuständigen Protection, und Besorgung des Kay. Theatri nicht zufriden, auch die direction der völligen Musique, die von Niemand alss einem in arte perito der gebühr nach versehen werden kann, wider den gebrauch an Sich zu ziehen trachten, und lauth hieran verwahrter abschrifft eines mir iüngsthin zugeschickten bigliets Sich alss ein Capo der ganzen Kay. Musique benennen, wohin gegen in obbemelter von Ihro Kay. May. Leopoldo Glorwürdigsten angedenkens herabgegebenen und von der jetzt glorreichest Regierenden Kay. May. auff Mein einsmals beschehene allerunterth. anfrage, allergdst gutgeheissene Instruction eodem articulo 13° die Capellmeister für Capi der Musique erkläret seynd, welcher Ihnen zugeeigneter Character umb so mehr bekräfftiget wird, als Sie Capellmeister der gesambten Musique vorgestellet worden und der erstere beaydiget ist: in dem ganzen enthalt aber ietzt besagter Instruction von dem jeweiligen alss Protector der Musique angestellten Cavalier keine Meldung gemacht ist. Allein zur Abfassung sothanen bigliets ist der anlass genommen worden, umb willen Ich dem Kay. Organisten Georg Reinhardt eine Reisse nacher Prag zu thun, umb allda bey den heil. Joanne Nepomuceno seine Andacht verrichten zu können, die bey mir angesuchte erlaubniss gegeben habe; wie dan des Hrn. Principe Pio Ex^{a} darüber hin Ihre Andung dergestalten bezeiget, dass Sie dem benannten Organisten dessentwegen mit dem arrest gedroht haben, nicht zwar auss Eyffer für die Kay. Dienste, die durch solche abwesenheit, indeme ein überfluss an Organisten dermals vorhanden ist, nicht gelitten, sondern allein umb den Capellmeister hierunter zu kränken, alss ob derselbe derlei erlaubnuss zu ertheilen nicht befugt wäre; da doch nicht allein ich alss 30jähriger Diener sondern noch ältere Musici bei ihren gewissen bezeugen mögen, dass der Capellmeister, oder in abgang dessen der Vice-Capellmeister einem Musico auff eine kurze Zeit zu verreissen, hat erlauben können, alss welchen am besten die Zeit und gelegenheit bewusst ist, wie und wann solches ohne Nachtheil der Kay. Dienste sich thun lasse. Ohne Zweiffel auch auss dieser Vrsache, damit Ihro Kay. May. mit dergleichen Kleinigkeiten nicht beunruhiget werden, und auff das derienige, so die Musicos zur Schuldigkeit anhalten mus, ihnen auch eine ergözlichkeit zu verstatten beuollmächtiget seye. Es möchte vielleicht eingewendet werden, alle derley Vor- und eingriffe geschehen darumben, weilen der Capellmeister nicht ieder zeit im stand seye, dem Dienst vorzustehen, welches Ich zwar bekenne, und höchstens betaure, zu diessem Zill und ende aber und dessen Stelle zu vertretten ist der Vice-Capellmeister ein Mann von grosser Virtù und Capacität angestellet. Bey diesser der Sache mir billig zu gemüth steigenden Bewantnuss:

Gelangt an Ew. Hochgräffl. Excellenz alss hoche Instanz mein unterthänig, gehorsamb- und angelegenstes Bitten, dieselbe geruehen die gedruckte Capellmeister in Dero hochen Schutz zu nehmen, und bey Ihro Kay. May. ausszuwürcken, damit Sie Capellmeister bey Ihren alten zu Besorgung des Kay. Dienstes so nothwendigen gerechtigkeiten gehandhabet werden, und ich meines geringen orths von denen mir nachkommenden den üblen

nachklang, dass unter meinem Magisterio ein- so anderes abgebracht worden, nicht zu befahren habe. Solte aber Ihrer Kay. May. allergdgster Befehl und wille seyn, dass diese umbgekehrte administration ihren fortgang habe, so unterwerffe mich mit Tieffester Demuth Dero allergdgsten Verordnung, und muss gedenken, dass, weilen etwa meiner Vorfahren fähigkeit nicht besize, die ihnen ertheilte praerogativen zu geniessen unwürdig seye; obwohlen an eyfer keinem nichts nachgegeben zu haben erachte. In welch schmerzhafften Fall aber Ihro Kay. May. allerunterthgst. gehbst. bittete, allergdgst. zu entscheiden, was für Gerechtigkeiten dem Capellmeister eigentlich zustehen und eingeraumet bleiben wurden, auff dass ich mich hiernach richten könnte, und in meinem ohnedeme betrübten Zustand nicht eine mortification über die andere leyden müsste, sondern die noch übrige wenige Täge in gewünschter Ruhe beschliessen möge.

Zu Gnädiger Gewehrung mich unterth. gehbst. empfehle.

Euer Hochgräffl. Excellenz

unterth. gehorsambster
Johann Joseph Fux,
Kay. Hoff-Capellmeister.

1725. 30. October. (Beil. zu **23.**)

„Copia.

Il P$\widetilde{pe}$ Pio riv^{to}. dio^{to}. il Sig^{re}. M^{o}. di Cap^{le}. Gio^{el}. Gius^{pe}. Fux e le fa sapere, come l' Aug^{mo}. Imp^{re}. commanda, che di qui avanti niuno dipendente della Ces^{a}. Musica possa assentarsi dal Ces^{o}. Serviggio senza consaputa di chi scrive, il quale come Capo della Musica deve rendere conto all' Aug^{mo} de suoi subordinati, non avendo egli mai concesso il permesso ad alcuno di pernottare fuori, senza preventiva consaputa e beneplacito della M^{ta}. Sua il di cui ordine avendo adempito ecc."

24. Verhaltbefehle für die kais. Hofkapelle. (Abschrift in dem Instructionsbuch des k. k. Obersthofmeister-Amtes.)

„Punti, che voglio, siano sempre dal mio Maestro, o vice-Maestro di Cappella, e da' miei Musici inviolabilmente osservati.

1°. Che il Maestro, o vero in sua vece, o mancanza il vice-Maestro di Cappella debba procurare in ogni miglior forma il mio buon servizio con insinuare la dovuta diligenza e pontualità a' Musici.

2°. Che abbiano a cuore i di loro interessi et utili, con sollecitare generalmente le loro provisioni, e procurare particolarmente ancora quelle grazie, che suol concedere la mia Clemenza a chi le merita o per distinzione di talento o per diligenza di servire senza lasciarsi trasportare da parzialità in favore, o vero da passione verso di chi sia, accioche il mio servizio non venga pregiudicato e la loro coscienza non resti aggravata.

3°. Che mantenghino buona, sincera e cordiale amicizia con tutti li Musici, onorando e rispettando ogn' uno.

4°. Che nascendo qualche disparere fra essi, o vero fra questi, e l'uno e l'altro, debbano procurare, di componere tutto amichevolmente con

Cristiana equità, cercando, che resti pienamente soddisfatto, chi fosse offeso.

5°. Che sia lor cura particolare il disporre delle composizioni, che si devono produrre tanto in chiesa quanto in camera in conformità del tempo e del luogo, come lo stimeranno più a proposito per il mio Cesareo Servizio.

6°. Che ciascheduno de Musici debba pontualmente venire al suo Servizio ed a quell' ora, che gli sarà intimata, aspettando (come loro dovere) il mio commodo, e che niuno di essi parta avanti che sia intieramente terminata qual si sia funzione senza saputa del Maestro o vice-Maestro di Cappella.

7°. Che quando alcuno di essi fosse legitimamente impedito di venire al suo servizio, debba farlo sapere al Maestro di Cappella, e quello al vice-Maestro, acciò possa l' uno e l' altro disponere le cose e rimediare alle mancanze, che occorressero.

8°. Che ognuno de Musici debba senza contradizione accettare e cantare quella parte, che gli verrà data, senza riflettere a primo o secondo, che così richiede il mio servizio e che lo commando assolutamente.

9°. Che tutti li Musici debbano cantare ne' ripieni ed al libro grande di Cappella, acciochè il Servizio Divino (per quale fù principalmente da' miei Augustissimi Antecessori instituita la Musica e da me mantenuta) venga osservato col debito decore e possa meglio impraticarsi, chi non fosse per il passato applicato a tale esercizio.

10°. Che debbano li Musici in tutte le funzioni stare col debito rispetto, ma particolarmente a quelle della Chiesa, con osservare la più profonda riverenza al Sacro luogo e stare ben attenti, per rispondere pontualmente al sacerdote celebrante quello che occorre, nè divertirsi con discorsi inutili, acciochè non succedano scandali nel tanto importante servizio di Dio.

11°. Che non sia lecito a veruno de' Musici mancare a Servizij ordinarij sul pretesto delle recite; riserbando a me solo l' arbitrio di dispensarli da medemi alcuni giorni avanti l' operazione, acciochè possano finire d'imparar la parte e mettersi in ordine per tal funzione.

12°. Che gli stromentisti tutti risarcischano la passata negligenza con una esatta pontualità nell' avvenire e siano obligati a richiesta del Maestro o vice-Maestro di Cappella impiegarsi in Cesareo servizio con ogni sorti di stromenti, de' quali hanno prattica; ancorche la loro ordinanza non esplichi, che una sorte di stromento.

13°. Che coltivino fra essi una buona sincera cordialità ed unione, col portarsi vicendevolmente il dovuto rispetto e pratticar l' istesso col Maestro e vice-Maestro di Cappella come loro Capi da me istituitigli, e se accadesse mai alcun disgusto o mala sodisfazione fra essi, ed il Maestro o Vice-Maestro di Cappella, debba, chi si trovasse aggravato, ricorrere al mio Maggiordomo Maggiore, che come loro Superiore havrà la piena autorità di componere le loro differenze e far ragione ad ogn' uno.

14°. Che tutti questi punti vengano inviolabilmente osservati essendo tale il mio ordine positivo ed espresso.

Leopoldus (I.)"

25. 1729, 23. Juni.

„Berichterstattung, Auf die Frag, ob für die Capellen ein Calcanten-Adjunct nötig seye.

Weillen vor diesem die Dienste durch zwei Calcanten allein verrichtet und erst 1717 Ihnen ein Adjunct, nemblich Ferdinand Römer, ieziger anderter Calcant mit 120 fl. zugegeben worden ist, scheinet dieser Dienst unnötig zu sein.

Worauf gehorsambst geantwortet wird, dass dieser Calcanten Dienst niemallen durch die Calcanten allein hat können verrichtet werden, sondern iederzeit mit beyhilf ihrer geseelen.

Nun ist bekant dass die gesöllen nit immer bey einem Maister verbleiben, sondern von einem zum andern wandern, mithin öffters neue leyt, so keinen brauch wissen können, in die Capellen kommen seind; auch, wie bekant, die gesöllen gemeiniglich liederlich, und nachlässig seind. Ist für gut und nöttig befunden worden, dass ein Orglmacher Adjunct mit der Ordinanz und geringer besoldung aufgenommen wurde, welcher, da indessen der Calcant zum Tafeldienst zu richtet, und das Cimbalo stimmet, beständig bey der Orgel bleibe, die blassbälge aufziehe, und, so ungefehr an der Orgel etwas fellete, gleich es in meiner gegenwarth geschehen, er adjunct in instanti gleich zu helffen wisse, und also nach und nach den Dienst und die breuch lehre, damit er bey sich erreigneten fahl in die würkhliche Calcanten Steelle einrukhen könne: aus welchen dan auch abzunehmen ist, dass zu Vertrettung der Calcanten-Adjuncten Steelle unumbgänglich ein Orgl Macher erfordert werde.

Und weillen das Sistema modernum musices von etlichen iahren her sich fast verändert hat, und hirzue mehrere Musici erfordert werden, ist nit zu bewundern, dass auch mehre Dienner für die Capellen nöttig befunden worden; welches auch von dem Instrumenten-Diener und Lautenmacher-Adjuncten zu verstehen ist.

Und dieses zu gehors. berichts erstattung

J. J. F. C. M."

26. 1733, 6. März.

(An Ferd. Graf Lamberg, Cavaglier Direttore della Ces. Musica.)

„An Ihro Hochgräfliche Excellenz!

Zufolg von Eur Hochgräfl. Excellenz in genaden an mich ergangenes Decrets die Contraltisten Navetschanin und den Orglmacher Giovanni Moysè betreffend erstatte ferner gehorsamben bericht, dass 1° mir wohl bewust seyn, dass er Moyse 2 Cimbala zu dem Prinz Pio habe hingestellet, welche eine Zeit lang biss zu Deroselben abreiss von hir aldorten stehen verbliben, nachgehends aber von Ihme Moyse widerumb abgehollet, und

mithin niemahlen nach Hof gekommen seind und weillen dermallen bey Hof an Cimbaln kein abgang ist; wan sich auch mitler Zeit einer eussern solte, finde ich nicht, warumb die Hoforglmacher, welche weit feiner und besser arbeiten, solten praeteriret werden, alss erachte unnöttig zu sein solchen Cimbaln ferner nachforschen. 2° Die Navetshanin belangend habe selbe abermahl angehöret und befunden, dass selbe nit allein eine ausgebige, pastose und wohlklingende stimbe habe, sondern auch bereits mit feiner arth singe, dergestalten, dass sofern Ihro Kay. May. eine Scolarin aufzunemen a. g. gesinet seind; ist meine wenige mainung, es möchte diese Navetshanin vor allen andern umb so vil mehr a. g. erküsen werden, alss an Altistinen ein merklicher Abgang sich befindet. So vil zu vollziehung Eur Hochgräfl. Excellenz befelch habe ich zu berichten nöttig befunden. Im übrigen zu dero hohen genaden und prottection mich empfehlend

Euer Hochgräfl. Excellenz

unterthänig-gehorsamber
J. J. Fux
Capel Maister."

27. 1711, 3. Sept. Arch. des Obersthofmeister-Amtes.

Die Königliche Majestät hatte befohlen, „dass man die Kay. Hofstatt reduciren solle" und die Hof-Conferenz referirt an die Kaiserin-Regentin, in welcher Weise diese Reducirung statthaben könnte und sagt in Hinsicht der Hofmusiker:

„Denen Musicis weren nur dieienigen zu behalten, welche die besten seint, und allein zu dem Capeldienst erfordert werden, die übrige, wie auch die Cantatricinen, Compositori, Vnd wass zu denen Theatris gehöret, zu licentiiren."

28. 1711, 11. Sept.

In dessen Folge ergieng folgender Auftrag an den Vice-Kapellmeister Ziani.

„Dero auch hinterlassenen Vice-Capelmaisteren Marco-Antonio Ziani hiemit anzudeuten, dass Er seiner biss dahero wohlgeleister Diensten, Vie ingleichen die gesambte Kay. Musici, wie sie namen haben, vorderst die Compositori, Cantatrici, Poeten und was zu denen theatris gebraucht worden, hiemit in gnaden entlassen werden, dergestalt jedoch, dass Er Vnd dieselbe Ihre Besoldungen, Adjuten und pensionen biss end dieses lauffenden Monats 7^{bris} annoch zu geniessen haben „alssdann aber solche völlig aufgehebt sein sollen, welches Ihme, Vice-Capelmeistern, vnd zugleich mit dem beygebracht wird, auff dass er es gesambter Music vndt obspecificirten darzu gehörigen Personen zu ihrer nachricht ebenfallss intimire. Ueber dieses da Ihro Kön. Mtt. Vnser Allergnädigster Herr dennoch mit einer guter, wohleingerichter Music werden versehen sein müssen, so solle Er, von iezgewesten entlassenen Musicis die beste, diensttauglichste vnd fleissigste auffmerken iedoch nur allein so viel deren an vocalisten vnd instrumentisten

zur versehung des Capel- oder Kirchendiensts nothurfftig vnd nit überflüssig vonnöthen seint, vnd solche beim Obristhoffmeisterambt specificirter eingeben für uns.

Fürs anderte hinzusetzen, was einem ieden für eine zulängliche competente Besoldung auszuwerffen were, wobey nicht auff die iez genossenen theilss grosse, theils excessive, sonderen auff die bey vorigen Kaiseren genossenen Besoldung zu reflectiren. worzu fürs dritte zu diesser überleg- vnd einrichtung er Vice Capelmaister einen bey der Music lang dienenden erfahrnen Mann, alss etwa den dispensatore delli concerti musicali Kilian Rheinhard sich adjungiren kann.

Ex officio
Wien den 11. 7^{bris} 1711."

29. 31. Dec. Archiv des Obersthofmeister-Amtes.

„Anfrag die Kay. Musicos betr. Wien den 31. Dec. 1712.

„Vber den von Ewer Kay. Maytt. dero gehorsambsten Obrist-Hoffmaister-Ambt zugestelten Statum oder Specification derienigen Musicorum, welche in Kay. Dienste wieder aufgenohmen worden. Hat man dero Capelmäister die Lista zugeschickt, damit er wisse, welchen er künfftig ferner zum dienen- vnd welchen er nicht ansagen lassen solle.

Sonsten hat man auf erhaltenen allergnädigsten Befelch gleich angefangen die Verordnung an das Hoff-Contralorambt wegen der einem ieden allergnädigst ausgeworffenen Besoldung ergehen zu lassen, vnd so fort die Bezahlung an das Hoff Zahlambt, wie gewöhnlich anzuschaffen.

Weillen man nun bey ein vnd anderen noch einen anstandt gehabt, so hat man sich über die von Ewer Kay. Maytt. herausgegebene und wieder hierbey ligende Lista mit Ewer Kay. Maytt. Obristen Kuchenmaistern wegen der erläutterung vernohmen, der dan erkleret: 1° dass der Joseph Fux Vice-Capelmeister mit der für denselben aussgesetzter Besoldung der 1600 fl. resolvirt worden, consequenter in der Lista alss Compositore auszulöschen seye." u. s. f.

30. 1712. Von aussen: „Lista der Musicorum mit des Hrn. Grafen von Molart Gutachten.

„Vnmassgebig allerunterthänigster Vorschlag. Wie Ew. Kay. und König. Maytt. Hoff-Music eingerichtet und stabilirt werden könnte.

„Gleichwie nicht allein die grosse confusion, in welcher Ew. Kay. und König. Maytt. Hoff-Music bis heuntigen tag stehet, und die daraus erfolgte üble Bedienung Dero Allerhochsten Person, sondern auch die diese Jahr hero allzuhoch gestiegene Salarirung Dero Musicorum den billigen Anlas geben, dass man bei Deroselben eine solche Einrichtung vor die Handt nembe, damit ainerseits Ew. Kay. und Kön. Maytt. mit aller Ordnung und Punctualitet allerunterthänigist- bedienet anderseits aber die bisherige confusion verhüettet, und die so grosse Besoldungen restringirt werden, Also hab ich auch an meinem Allerunterthänigsten orth für nöthig zu sein be-

funden, dass bey sothaner Einrichtung nachstehende puncta in Allergnädigste reflexion gezogen werden möchten, und zwar weillen 1° das Fundament aller guetten Bedienung die Richtige Bezahlung der Besoldungen ist, ohne welcher kheiner zu seinem Dienst rechtschaffen angehalten werden kann, allermassen dann bei zurückh gebliebener Bezahlung die unordnungen von Zeit zu Zeit dergestalten zuegenomben haben, dass man gleichsamb gezwungen worden, unter der glorwürdigisten Regierung Ihro Kay. May. Leopoldi primi höchstseeligsten angedenckhens die Besoldung deren Musicanten zu vergrösseren, oder mit adjuten das Gral Hoffzahl Ambt und die geheime Kammer zu oneriren, dass weder eines noch das andere wegen solch über die Maass erhöchten Besoldungen vnd Adjuten mit deren Bezahlungen mehr gefolgen khönnen, Alss wäre meines aller unterthänigsten Dafürhaltens für Euer Kay. und König. May. Hoff. Music fürohin ein gewisser fundus, aus welchem dieselbe quartaliter Richtig bezahlt werden khönnte zu stabilirn und zugleich

2°. allergdst zu verordnen, dass die völlige Music, und was darunter gehörig ist, ins Khönfftig ihre Bezahlung bloss und allein auss Euer Kay. und König. May. gral Hoffzahl ambt, und sonsten aus kheinem anderen Ambt oder Cassa zu empfangen haben solle, als wordurch nicht allein die Leichtlich sich ereignende doppelte- sondern auch in der Zeit die ungleiche Bezahlungen verhüettet und abgeschnitten werden khönnen, gestalten dan öfftefs geschechen ist, dass eben diejenige Musici, welche zum wenigsten gediennet, aintweders umb ihrer importunitet willen, oder auch intuitu eines regals vor allen andern und zuweillen wohl gahr anticipato bezahlt worden seynt, die Jenige hingegen, welche ihre Dienste mit all- Schuldigsten Fleyss und Eyfer praestirt, viell zeit lang haben zuewarthen miessen, welche zahlungs- partialiteten aber mit deme von Selbsten cessirn werden, wann die Salarirung deren Musicanten aus dem gral. Hoff Zahl Ambt alleinig privative bestritten = und von daraus einem ieden seine quartals Betragnus zu gleicher Zeit, gleichwie es bishero die übliche observantz gewesen, abgeführet werden mues. Vnd dieses seynd die zwey Haubt-puncta, worauf sowohl die reduction deren grossen Besoldungen, alss die khönfftige Einrichtung Selbsten nothwendig ankhomben thuet: Und obwohlen

3°. Bey denen jenigen, welchen man Ihre grosse Besoldungen Schmöllern und an deren statt ein wenigeres pro salario auswerffen wirdet (so zwar in der wahrheit auch nicht unempfindlich ist) Verschiedene Clagen und lamentationes entstehen werden, So seynd doch all-solche Besoldungen von etwelchen Musicis also Hoch getriben worden, dass Sie nicht allein unproportionirt, sondern, wan Mir zu sagen allergnädigst erlaubt ist, wohlgahr spropositirt gewesen; gestallten dan viell von denen Musicis Jährlich 4 bis 6000 fl. genossen, wohingegen andere Cavaglieri oder würkhliche Räthe denen es doch mehr, alss einem Musico gebühret hätte, derley ergäbige Salaria carirn, und sich mit viell weniger begniegen lassen miessen, dahero umb allem diesem abzuhelffen, denen Musicis sowohl Vocalisten, als Instrumentisten, welche Euer Kay. und König. May. aufs Neue aufzunehmben ent-

schlossen seynd, die Besoldungen gegen Cassier- und Aufhebung aller vorhin auss dem geheimben Cammer Zahl Ambt oder sonsten gehabten extra adjuten nach jnhalt des zueligenden Status A allergnädigst determinirt, und aussgeworffen, annebens auch denen Altmeritirten Musicis Jubilatis und Pensionarijs, deren ein- oder anderer noch bey Weyl. Kaysern Ferdinando 3° glorwürdigsten angedenckhens in Diensten gestanden ist, wie nicht weniger denen armmen Wittwen und Kindern sowohl in ansehung ihrer respective Männer und Vätter geleisten langwührigen Diensten, als zu forderist aus angebohrner Clementz dieses Allerdurchleuchtigsten Erzhauses ihre pensiones ad Exemplum beeder letztabgeleübten Kay. Maytten. Leopoldi et Josephi glorwürdigster Gedächtnussen allermildreichist confirmirt werden khönten. Mit welchem ausgeworffenen Salario dan bey Richtig fahlender Bezahlung ein jedwederer gahr wohl zufrieden seyen, und davon auch Ehrlich leben khan. Alles dieses nun wäre durch Euer Kay. und König. May. Obristen Hoff Maister Ambt dem Capell Maister per Decretum zu notificiren, umb damit sowohl diese, So in diensten behalten- als auch die jenige, welche würkhlich licentzieret werden, sich darnach zu richten wissen, und solchem Decreto unter ainsten zu inserirn, dass man die Ausständte deren confirmirt- und reformirten (umb das currens mit dem praeterito nicht zu vermischen) auf einen sicheren fundum, gleichwie es nach dem zeittlichen Hintritt Ihro Kay. May. Leopoldi Höchst Seligister gedächtnus beschechen ist, anweisen wolle, auss welchem Fundo Sie mit gewissen Jährlichen ratis successive ihre völlige Consentirung überkhomben werden, Massen dan nicht billich, ja wieder Euer Kay. und König. May. Allerhöchsten decoro wäre, wan die Leuthe abgedankhet werden, und zugleich nicht auch ihren ausständigen Lidlohn, welcher in allen geist- und Weltlichen Rechten vor allen anderen Creditoribus die praecedentz hat, angewisener bekhomben sollten, zu dessen mehrerer Sicherheit aber sehr guett und Nutzlich wäre, wann Eur. Kay. und König. May. Hoff-Cammer diesen fundum, wohin die Music mit ihrem ausstandt assignirt werden khönte, Ehedessen denominirn und ausfindig machen thätte. Es entstehet aber occasione dieser Einrichtung

4°. die frag, wass für einem termino erstlich diese Neue Einrichtung zu nemben? und wäre Ich disfahls der allerunterthänigisten meinung, dass man die Besoldungen, wie nicht weniger auch die Pensiones nach dem Neuen Fuess mit 1 October 1711 bis dahin die Völlige Music licentzirt worden ist, anfangen solle. Im anderten aber, wass denen jenigen, welche nicht wiederumben aufgenomben, sondern völlig cassirt werden, für Ihre bishero geleiste dienste ausszuwerffen seye? glaubete ich unmassgebig, dass weillen die reforma nur auf etliche wenige Compositores, Vocalisten, Instrumentisten vnd Tantzmeister ankhombet, denenselben ihre Besoldung vom 1 October 1711 bis auf diese Zeit der Reformation (jedoch dem neuen Gehalt nach) allergnädigist khönte vergönnet, und in dem Decret an den Capell Maister beygeruckhet werden, gestalten so gahr bey einem jeden Particular Herrn nach seinem Todt denen Bedienten ein Halb- oder ganz Jährige Besoldung gereichet zu werden pfleget.

5°. In was für einem Numero personarum aber die Music sowohl von Vocalisten als Instrumentisten zuforderist zu der Ehre Gottes, zum decoro Euer Kay. und König. May. und dero ergötzlichkeit in operen und dergleichen Musicalischen Festivitäten bestehen solle? zeiget ebenfalls der zueligende Status individualiter, und obwohlen zwar zu Bestreittung deren Kürchen-Diensten, wie selbe Euer Kay. und König. May. nach dem Stylo Romano des Canto fermo zu introducirn allergnädigst intentioniret seyen, acht Stimben per parte, absonderlich aber Soprani und Bassi gahr wohl vonnöthen wären, weillen öffters aintweders unpässlichkeit halber, oder aus negligenz und Nachlässigkeit nicht alle zusamben khomben, und dahero, zumahlen die Erste Stimb die voce acuta, die anderte aber das fundament der Music ist, Es sehr übel lautten wurdte, wan Sie von denen Mittl Stimben überstigen werden sollte, allermassen dan Euer Kay. und König. Maytt, wass zu dieser Arth deren Kürchen Diensten gehörig seye? vom Selbsten am allerbesten erkhennen, So khönte es nichts desto weniger doch mit Sechs per parte und also zusamben mit 24 Stimben indessen bestritten werden, wo vielleicht mit der Zeit ein paar Soprani und Bassi aufgenomben werden, welche, wan Sie auch schon nicht die Beste wären, der Stimb nach in dem ripieno dannoch viell ausgeben wurden.

Die Instrumentisten belangend, weillen in der Haubtsach wenig daran gelegen ist, ob Einer mehr oder weniger gehalten wirdet, khönten ebenermassen nach jnhalt des Status stehen verbleiben. Und zumahlen nun auch unter diese Einrichtung der Music die Scholarn gehörig seynd, so habe derenthalben Euer Kay. und König. May. allerunterthänigist ein rathen wollen, dass ins Khönfftig khein Scholar aufgenomben werde, Er seye dan ein solches Subjectum vnd embsiger Knab, auss welchem Mittler Zeit ein Stattlicher Virtuos zu hoffen, welches alles aber bishero wenig observirt worden, und dahero auch geschechen ist, dass einige 20 Jahr lang Scholarn verbliben und unterdessen aintweders ihre Stimb mutirt, oder in der Instrumental Music also übel reussirt, dass Sie ihr Instrument stimben zu khönnen, sich nicht einmal fähig gemachet haben. Bei Restabilierung deren Tantzmaistern, welche ebenfahls zu der Music gehören, wäre alleinig auf dieses allergnädigist zu reflectirn, dass, weillen Inhalt der Specification oder Lista Ihrer so viell vorhandten seynd und Selten etwas zu thuen haben, zwey aus denenselben Euer Kay. und König. May. Knaben die lectiones geben, und dieselbe also wohl und fleissig instruirn sollen, damit Sie Knaben auf denen operen, gleichwie vorhin gewöhnlich ware, auch Selbsten mit Dantzen khönnen für eines, für das andere aber ist denen Dantz Maistern zuforderist anzubefelchen, dass Sie, wan ein Ballet zu machen, sich der alten observantz halten, und nicht, wie bisshero beschechen, der Jenige, so den Ballet machet, prätendiren solle, dass alle übrige, umb die lectiones zu nemben, zu Ihm in sein Hauss khomben, als woraus nur unnöthige Competentzen entstehen, in effectu aber Euer Kay. und König. May. bey allergnädigst verlangender exhibirung deren operen in deren gusto gehembet werden khönten. So viell nun Schliesslichen die Singerinnen und übrige Theatral-

Persohnen, welche in dem Statu specifice benennet seynd, anlanget, beruehet bey Euer Kay. und König. May. allergnädigister resolution, ob Sie diese specificirte Persohnen, sowohl in der Anzahl, alss auch dem Besoldungs auswurff nach, allergnädigist zu confirmirn auch sonsten dieses Allerunterthänigste Einrichtungs- project in einem und anderem zu approbirn belieben wollen. Es wirdet sich aber mittler Zeit von selbsten eysseren, wie in einem und anderen vielleicht noch eine bessere Einrichtung gemachet werden khönne. Vnd dieses ist, wass Ich hierinfahls zu Euer Kay. und König. May. allerhöchsten Dienste derzeit in aller unterthänigisten devotion beyzubringen für nöttig erachtet habe. wobey mich dan auch allerunterthänigist gehorsambst empfehle.

(Graf v. Molart.)“

31. 1712. Status, wie Euer Kay. und König. May. Hoff-Music Sambt denen darzu gehörigen Partheyen und Pensionisten der Zeit allergnädigst stabilirt werden khönte.

	fl.
Ceremoniarius:	
N.	400
Capellani:	
6 zu 200 fl.	1200
Capelldiener	240
Jung	36
Oratori-Diener:	
N.	120
Beicht-Vatter:	
Sambt dessen Diener . .	336
Prediger:	
N.	100
Capell Maister:	
Ziani ordinari Besoldung .	2000
Vor den Waagen und Pappier	500
Vice Capellmaister:	
Joseph Fux	1600
Compositores:	
Carlo Badia	1440
Sopranisten:	
Vicenzo Brutti	1800
Gio Batt. Vergelli . . .	1440
Dominico Tollini . . .	1800
Giovanni Vincenzi . . .	600
Altisten:	
Salvator Mellini	1800
Gaetano Orsini	1800
Lorenzino (Masselli) . .	1080
Tenoristen:	
Silvio Garghetti	1800
Carlo Costa	1440
Seb. Seydlinger	900
Tomaso Bighelli	720
Franc. Borosini	1080
Tenor aus Catalonien . .	900
Bassisten:	
Gio. Batt. Cativelli . . .	1080
Fr. Götzinger	780
Casp. Liedmayr	900
Organisten:	
Georg Reitter	900
Leopold Rommer . . .	540
Georg Reinhardt . . .	900
Theorbisten:	
Francesco Contini . . .	1440
Cornetisten:	
Leopold Promayr . . .	720
Joh. Griessbacher . . .	360
Concert-Maister:	
Kilian Reinhardt	900
dessen Adjunct	300
Singerinen:	
Lisi Badia	1800

	fl.
Cathar. Käpplerin . . (sollen abgedankt werden)	800
Fruhewürthin (sollen abgedankt werden)	400
Maria Landini	4000
Violinisten:	
Niclas Mattheis	1440
Jacob Hofer	900
Andr. Abendt	900
Joh. Frankh	720
Pet. Schmelzer	540
Ferd. Peyer	720
Ferd. Lemberger . . .	720
Jos. Frankh	540
Paul Alber	810
Franz Reinhardt . . .	900
Joh. Rosseder	900
Martin Woller	720
Karl Hartmann	540
Joh. Alber	360
Seb. Gigl	360
Jos. Fasching	360
Frz. Hintereder	360
Hamb	360
Violonisten:	
Andr. Freydig	900
Fichtl	480
1 aus Catalonien.	
Violon auss Catalonien.	
Violoncelli:	
Jos. Malagadi	900
Ant. Schnauz	480
Joh. Krammer	360
Violoncello aus Catalonien.	
Gambisten:	
Frz. Schmidtbauer . . .	720
Frz. Hueffnagel	720
Fagottisten:	
Frz. Sturmb	900
Carl Maillard	1080
Martin Sturmb	540
Hauboisten:	
Frz. Gläzl	720
Rom. Gläzl	720
Joh. Gabrieli	540
Ludw. Schönn	500
2 Jägerhornisten . .	360 360
Posaunisten:	
Leopold Christian . . .	900
„ „ jun. . .	600
Hanss Georg Christian . .	540
Christ. Christian (Claudia)	540
Lautenist:	
Bohr	210
Instrument-Diener:	
Joh. Schnautz u. Adjunct	690
Calcanten:	
Ferd. Römer	360
Frz. Walter	360
Lautenmacher:	
Ant. Rosch	400
Adjunct:	
Johann Fux	180
Musicalische Trompeter:	
Seb. Nasotto	720
Thom. Bon	270
Reichh. Engl	270
Tob. Andr. Perember . .	165
J. Georg Gortschek . .	135
N. Gessorka	135
Frz. Fornufsky	360
Frz. Jos. Holland . . .	540
Scholarn:	
Karl Richter	360
Gottl. Muffat	360
Ant. Werndl	360
Wenger	360
Haan	360
Tanzmeister:	
Claud. J. Apelshoffer . .	1200
Sim. P. La Motte . . .	600
Fz. Lang	500
Tob. Gumppenhueber . .	360
Frz. Jos. Selliers . . .	360
Pet. Rigler	500
Aless. Phillebois . . .	1500
Andr. Bruno	400

	fl.
Theatral-Personen:	
Gius. Briccio, Machin. . .	400
Secret. delle cose theatrali	500
Poeten:	
Wällischer Poet	1500
Teutscher Poet Truller .	600
Copist:	
Mc. Ant. Maccarinelli . .	400
Musici Jubilati u. Pensionisten:	
P. Santi Garghetti . . .	1320
Gio. Batt. Bonelli . . .	1440
Med. Bronzetti	600
Ran. Borrini	1440
Georg Lautter	540
Fillé	300
Math. Decklmann . . .	900
Oliviciani	600
Gius. Galloni	1440
Nic. Gelmini	900
Ant. Ferrini	600
Pel. Marcheselli	300
Ant. Borosini sen. . . .	440
G. Batt. Barbaretti . . .	600
Hammer	540
Jos. Hueffnagel sen. . .	540
Ant. Salchi	780
Mich. Ruckh	540
K. Schmidtbauer . . .	540
Dom. Pera	240
Magi	360
Manna	300
Colm. Bamberger . . .	100
Niederhausser	60
Witwen u. Kinder, so Pensiones geniessen:	
16 Kinder von . .	100—400
Summa:	
Vorstehender Besoldungen und Pensionen von der Music und darzue gehörigen Partheyen . . .	99.227

32. Aus den Kirchenmeisteramts-Rechnungen der Dompfarre von St. Stephan in Wien, von den Jahren 1709 (älteste Rechnung). 1712. 1713. 1714. 1715.

1709. „Nicht weniger zalte ich Hrn. Fuxen auf erstgemeltes 1709 Jahr solche Gebühr vor seine 3 Knaben . . . 600 fl. — kr.

„Dann habe ich auch dem Hrn. Capelmaister Fux sein Zimmer beyhilff bezahlt . . . . . 60 „ — „

Letztlich bezalte ich dem Hrn. Capelmaister Fux das vom 15. April bis 15. Oct. 1709 vor die Capelknaben vermög Rathsverwilligung auf ½ Jar gebührende Instructionsgebür 37 „ 30 „

(Mich. Zächer war in diesem Jahr Kapellmeister von St. Stephan.)

[Die Rechnungen von 1710 und 1711 fehlen.]

1712. „Entrichte die ordinare Capelmaister Besoldung und Kleydgelt pro anno 1712 (der Name nicht genannt) . . 324 „ — „

Verpflegung der 3 Knaben in das Capelhauss . . . . 600 „ — „

1713. „Bezalte dem Hrn. Capelmaister Fux umb Willen der anno 1713 an den 6 Frauentagen gehaltenen Litaneyen beim alten Gnadenbilde in der Kirchen die Gebühr mit . . 36 „ — „

„Dem Hrn. Capelmaister Fux wegen der Frau Salome Siglbaum, Elisabett Millnerin, Veronica Kalchin und Caspar Frankhen seel. quatembrischen Requiem pro anno 1713 . . 26 „ — „

„Hrn. Joh. Jos. Fux Capelmaister sein ordinari Besoldung und Kleydgelt pro 1713 . . . . . 324 fl. — kr.
„Mehr wegen den drey Capelknaben für dasselbe Jahr 600 „ — „
(Georg Reutter war 1713 Organist bei St. Stephan.)
1714. „Entrichte dem Hrn. Capelmaister Joh. Jos. Fux seine Besoldung und Kleydgelt pro anno 1714 mit . . 324 „ — „
„Mehr wegen den 3 Knaben Verpflegungs Geld auf dieses Jahr . . . . . 600 „ — „
„Dem Capelmaister Fux wegen der quatemberlichen Kirchenmaister Requiem durch das ganze Jahr 1714 . . . 26 „ — „
1715. „Dem Hrn. Georg Reiter Capellmeister Besoldung und Kleydgelt . . . . . 324 „ — „
Demselben die jährliche Verpflegsgebühr für 6 Knaben 1200 „ — „
Demselben Instructionsgeld . . . . . 75 „ — „

33. Aus dem „Sambler über Empfang und Ausgab“ (im Archiv der Commune von Wien) 1696 bis 1715 ununterbrochen.

1696 bis 1711 gleichlautend:

28. Febr. Hrn. Mich. Zächer[1], Capellmeister bei St. Stephan für Salvatordienst . . . . . 37 fl. 4 kr.
31. Aug. Demselben für dasselbe . . . . . 37 „ 4 „
13. Nov. Demselben für Requiem . . . . . 20 „ — „
20. „ Demselben für Anniversarien . . . . . 10 „ — „
24. Dec. Demselben für Rorate . . . . . 33 „ — „

1712 dagegen:

28. Febr. Hrn. Mich. Zächer, Capellmeister bei St. Stephan für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „
30. Juli. Demselben für die Musik . . . . . 20 „ — „
27. Aug. Demselben für verfallenen Salvatordienst . . . . 37 „ 4 „
NB. 23. Nov. Hrn. Joh. Jos. Fux, Capellmeister bei St. Stephan für Anniversarien . . . . . 10 „ — „
24. Dec. Demselben für Rorate . . . . . 33 „ — „

1713.

28. Febr. Hrn. Joh. Jos. Fux, Capellmeister bei St. Stephan für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „
19. Aug. Demselben für Seel- und Lobämter . . . . . 20 „ — „
eod. Demselben für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „
21. Oct. Demselben für 1 Requiem . . . . . 40 „ — „
24. Nov. Demselben für Anniversarien . . . . . 10 „ — „
20. Dec. Demselben für Rorate . . . . . 33 „ — „

1714.

27. Febr. Hrn. Joh. Jos. Fux, Capellmeister bei St. Stephan für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „

[1] Mich. Zächer. † 30. Sept. 1712, 63 Jahr alt.

31. Aug. Demselben für dasselbe . . . . . 37 fl. 4 kr.
19. „ Demselben für Anniversarien . . . . . 10 „ — „
29. Dec. Demselben für Rorate . . . . . 33 „ — „
1715.
28. Febr. Hrn. Joh. Jos. Fux, Capellmeister bei St. Stephan für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „
30. März. Hrn. Joh. Jos. Fux, Capellmeistern (sic) für 1 Requiem . . . . . 40 „ — „
NB. 31. Aug. Hrn. Capellmeister bei St. Stephan (ungenannt) für Salvatordienst . . . . . 37 „ 4 „
NB. 16. Nov. Hrn. Georg Reitter, Capellmeister bei St. Stephan für Anniversarien . . . . . 10 „ — „
NB. 28. Dec. Hrn. Georg Reitter, Capellmeister bei St. Stephan für Rorate . . . . . 33 „ — „

34. Aus den Acten des Bürgermeisteramtes der Stadt Wien.

„Decret an Hrn. Kirchenmaister bei St. Stephan wegen Separirung der Capell Knaben und deren Verpflegung betreffend (Alt. Reg. $\frac{153}{706}$).

Vom Burgermaister vnd Rath der Statt Wienn wegen dem Herrn Johann Georg Schmidt des aussern Rathss vnd verordneten Kürchenmaister bei St. Stephan hiemit anzufügen. Vnd ist dem Selben ohne dem vorhin bekannt, wie dass der H. Michael Zächer Capellmaister allda auss vorhin angebrachten Ursachen die tägliche Andacht Music bey dem Hung. Gnaden bildt Vnser lieben Frawen beraits voriges Jahr schrifftlich resigniret vnd solche hierauf dem H. Johann Joseph Fux Kays. Hoff-Musico und Componisten von Anfang des Monaths Octob. zu versehen überlassen, worüber dann verer veranlass und geschlossen worden, dass von denen 7 ordinary Cantorey Knaben der Hr. Zächer 4 behalten und die übrigen drey der Hr. Fux zu sich nemben hingegen die untauglichen zuvolge der negsthin den 21 Juny dis Jahrs ergangenen Verordnung aussgemustert und an statt deren ainig andere von denen Sachsen, welche in dem Burgerspital instruirt werden, heraussgenomben, und solches auch in das künftig in allweeg observirt werden solle. Wienn den 1. Juli 1706.“

„Vom Burgermaister und Rath der Stadt Wien Erlass an den Kirchenmaister bey St. Stephans Thumb.

Hiemit anzufügen, es habe ermelter Statt Rath geschlossen, dass beeden Herrn Capellenmaistern in erstbesagter Thumbkirchen, alss Herrn Johann Michael Zächer, und Herrn Joh. Joseph Fux von denen alda aufgenohmenen oder vorhandenen sechs Capellknaben jeden drey in die kost gegeben, und denenselben wegen jeden Knaben vor Kost, jährl. zwey khlayder, zuebuess Doctor, Medicamenten, Barbirer, Präceptor, Composition und Instruction, wie auch Saiten und Spartitur geldt, wäsch, Schueh, Strimpf,

hut Leingewand und all andere Notturften, wie sie nahmen haben mögen jährl. zwey hundert Gulden bezalt werden sollen.

Wirdt demnach Ihme Herrn Kirchenmaister hiemit anbefohlen, dass er Eingangs ermelten beeden Hrn. Capellmaistern solch accordirtes kostgelt, wie auch dem Hrn. Fuxen wegen der drey Capellknaben Zimmer bey hilf Sechzig Gulden jährlich und zwar die Verpflegung der jährl. austragenden 1200 fl. vom 1. April d. J. an, das Zimmergeld aber vom 1. Juli 1706 an zu rechnen. Wien 1. Aug. 1707."

„Vom Burgermaister und Rath der Statt Wien wegen dem Herrn Joh. Joseph Fux Kays. Hoff und Capellmaister bei St. Stephans Thumb und Pfarrkirchen allhier anzuzeigen" ..... (dass einige nachlässige Instrumentalisten, „sowohl denen gewöhnlichen ordinary und extraordinary Kürchendiensten und bey den Marianischen Gnadenbildt von Petsch" zu grösserem Fleisse vermahnt werden sollen.) — Wien 24. Oct. 1714."

(Ein gleiches Decret erhielt auch „Capellmaister Reitter Georg".)

Beilage III.

J. Mattheson: Solmisationsstreit mit Fux — Beschuldigung des Francesco Conti.

Aus J. Mattheson, Critica Musica II. Bd. pag. 185—206 werden hier die Briefe über Solmisation und Kirchentonarten mitgetheilt, 2 von J. J. Fux, ebensoviele von J. Mattheson, nebst des letzten Randglossen zu den Briefen des ersten.

(XII.)

1. Die Ordnung, so im Orch. II. (d. i. dem „beschützten Orchester") mit Anführung der Namen, nach dem Alphabet, gehalten worden, soll auch hier beobachtet werden, und also haben wir nun zu sehen, was der S. T. Kayserliche erste Kapellmeister dazu saget.

Monsieur.[1]

„Dass meinem Herrn hat belieben wollen, mich vndter diejenigen zu „setzen, dennen das beschützte Orchestre ist dedicirt worden, erstatte „hiemit schuldigsten Danckh: weillen aber weder das Orchestre, noch „die Erfurterische Refutation mir iemahlen ins Gesicht gekommen, als kann „ich auch mein Sentiment hürüber nit eröffnen; aber wohl mich höchst ver„wundern, das der arme, doch niemallen sattsamb geprissene Guido Areti„nus, als deme Musica practica mehr schuldig als keinem Authori in der „Welt, so lästerlich durch die Hächl gezogen wirdt, ich muss bekhennen, „das ich mich hürüber nit ein wenig[2] geörgert habe; indeme gewiss ist, „das, wenn diese methode niehemallen erfunden worden wäre, die Musique, „aufs wenigst die Singkunst[3], mit nichten so weit hätte können gebracht „werden. Dan wo vor diesem Leute mit reufen Iudicio durch uil Jahr, wegen „der Beschwerlichkeit deren damallen üblichen Caracteren und obscuren „Zeichen, nit haben hinkommen können, haben hernach durch die erfundene „Scalam und das Edle ut, re, mi, fa, sol, la, die kleine Knaben durch etliche

[1] In teutschen Briefen weiset ein solches Monsieur gar schlechten Respect, und ist nur für inferiores.

[2] Das ist, nach meinem Begriff, er habe sich gar nicht, auch nicht ein bisgen, geärgert. Es soll aber wohl heissen: nicht wenig, non parum, i. e. multum: denn, nicht ein wenig, bedeutet: ne paululum quidem, i. e. nihil.

[3] Eine gute distinction: denn die Singekunst ist nicht die ganze Music.

„Monat prestiren können, gleich es biss auf die heuntige stundt die tägliche „experienz lehret. Es ist nit in Abredt zu stellen, das successu temporis „durch Vermischung des generis Diatonici mit dem genere Cromatico, „wegen zu folg dessen so vill sich eraignenden Semitonia, die mutation in „etwass schwär fallt, so gilt doch gleichwohl auch in diesem Fahl die Solmi- „sation, weillen alldort, wo die Semitonia nur per accidenz kommen, kein „mutation gemacht, sondern durch die Stimme allein durch erhöher- oder „erniederung derselben geholfen wirdt. Durch Hinzusetzung eines Si zu „dennen Aretinischen 6 Sylben, ist ia die Solmisation nit aufgehoben, „(welches Ericio Puteano niehmallen in Willen wird gehabt haben) sondern „wohl vermehret worden. Und wurde gedachter Puteanus an sein Si nim- „mermehr gedacht haben, wan nit die Aretinische Sylben iehn darzu veran- „lasset hätten; bleibt also dem ersten Erfinder allezeit sein gebierender „Ruhm. Dass aber der Erfinder weiter criticirt wirdt, er hätte seine exten- „sion nit in Hexachordon, sondern in Heptachordon machen sollen, geschicht „ihm auch meines Erachtenss, sehr Unrecht: indeme Pr Guido hierdurch nit „so wohl die 6 intervalla musices ascendendo & descendendo hat lernen, „als auch zuforderist die 6 Vocales, A, e, i, o, u, (als an welchen alles gele- „gen ist) recht gut auszusprechen, vorstellen wollen. Auss diesem ist zu- „schlüssen, das die alphabetischen Buchstaben A, be, ce, de, e, f, ge & c an- „statt, ut, re, mi, fa, sol, la, in der Singkunst mit schlechten Grundt Kunten „gebraucht werden. Deme der Numerus senarius zu wider ist der setze zwei „Tetrachorda nach einander, so wird er eine ganze Octav aussmachen, e, g:
c d e f g a h c
„ut, re, mi, fa, ut, re, mi fa. Auss bishero angezogenen Ursachen ist Arentini „Erfindung an allen Orten und Enden, alwo die Musique und Singkunst am „meisten floriret, bis auf den heuntigen Tag allezeit behalten worden, und „wirdt auch ins künfftig nimmermehr in Abschlag kommen weillen dessen „gute Würkhung nit kan in Abredt gestellet werden. Man lese hieüber, wass „Baronius von ihme schreibet. Kan also meiner Mainung nach auch einer, „der die Musique durch das ut, re, mi, fa, sol, la, erlernet hat, gleichwohl „ein Galant-homme sein. Ich bin gar kein Anbetter der superstitiensen „Antiquitet, doch wass durch so ville sæcula von vornembsten Maistern für „gutt und recht behalten worden, biss nit wass bessers erfunden wirdt vene- „rire ich auf alle weiss. Die 24. neue Modi haben auch gar keinen Grundt „dann weillen Tonus oder modus nichts ist, als eine circolirende modulation „intra limites octavæ, als folgt notwendig, das so uill toni und nit mehr „scin können, als offt gedachte modulation vermög dess Semitonii kan ver- „ändert werden, welches nur 6. mahl geschehen kan. Und weillen eine jede „Octave aus diesen 6en kan diuidiret werden Harmonicè und Aritmeticè; „Harmonicè mit der 4t in acuto; aritmeticè mit der 4t in parte grαui, e. g: „2, 3, 4. 4, 3, 2. alss das auss einer ieden Octau 2. toni entspringen, Auten- „ticus und plagalis, müssen selbe also in 12. erwachsen: Die übrigen sind „alle transpositi und müssen zu einem auss diesen 12. reduzirt werden. Da- „hero ist in dess mir überschickhten Buchss Tabella linkher seits, 1. 2. 3. &

„c. de. modis &c. nur ein einziger Ton Nr. 1 die andern Nr. 2. 3. 4. 5. 6. 7. „8. 9. 10. 11. 12. seind alle von dem ersten transponirt, weillen das semito- „nium (mi fa darf ich nit sagen) allezeit die dritte vnd 7te stöll occupirt. ein „transponirter ton ist weder genere weder specie diversus ab illo a quo „transponitur. Juxta Axioma Aristot. omne tale est semper tale, ubicunque „ponatur. Dieses habe ich meinen Herrn wohlmainend übeschreiben, vnd „zu ferneren nachdenkhen überlassen, und anbey so wohl wegen dess mir „überschikhten Buchs als auch Dedication schuldiger massen mich bedankhen „wohlen, als der ich bleibe

Meines Hochgeehrten Herrn

Dienstergebnister
Johan Joseph Fux.

Wien den 4. Dec. 1717.

Aufschrift:

A Monsieur Monsieur J. Mattheson. Secr. du Mini. Brit. & Vicair au Chapitre d'Hambourgue present

à
Hambourgue
an der Elbe [1].

(XIII.)

2. Das erste, so wir hieraus zu lernen haben, ist die Wahrheit jenes französischen Satzes: La colere & la prevention derangent terriblement la Dialectique. D. i. der Zorn, (da man sich ärgert) bringt die Vernunfft-Lehre in eine abscheuliche Unordnung. Das andere ist die Kraft des præjudicii, dafür sich niemand genug hüten kan. Denn wenn das Vor-Urtheil bey uns veraltet, so ist keine Hülffe mehr. Da hält man nichts für recht, als was uns ehmals gefallen hat. Da meynet man, es sey schimpflich, jüngern Leuten Gehör zu geben, und was ohne Bart erlernet worden, im Alter zu verwerfen:

Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt:
Vel quia turpe putant parere minoribus: & quæ,
Imberbes didicere, senes perdenda fateri [2].

Daher ist es kein Wunder, dass wir die zierlichere, galantere Musik umsonst solchen Personen anbieten, die alle Zierlichkeit und auserlesene Hülffs-Mittel von sich werffen, massen sie sich in der gemeinen und lausichten Lehrart schon alzu lange Zeit herumgeweltzet habe. Sie wollen sich auch keines bessern berichten lassen, von denen die es nicht mit ihren Künsten halten, insonderheit leiden sie es nicht von jüngern. Es gehet ihnen schwer ein, dasjenige, so sie als Knaben in der Schule, mit vieler Mühe er-

[1] Wir haben die gantze Schreib-Art hier beybehalten, so wie sie im Original stehet.

[2] Don. de Praest. Vet. Mus. p. 111.

lernet, im Alter auf die Seite zu setzen, und zu bekennen, dass sie ihre Zeit übel angewandt haben[1].

(XIV.)

3. Inzwischen theile ich dem geneigten Leser meine, auf obigen, den 15. December erhaltenen Brief, am 18. ejusd. ergangene Antwort von Wort zu Wort allhie mit:

Hoch-Edler, insonders Hochgeehrter Herr Ober-Capellmeister.

„Zuförderst bin schuldig mich zu bedanken, dass Ew. Hoch-Edl. sich „die Mühe haben nehmen wollen, so hurtig auf meine depeche zu antworten: „immassen mir mit deroselben dissensu mehr Ehre widerfährt, als mit dem „consensu aller andern. Will mir aber die Erlaubniss ausbitten, etwas weni- „ges darauf zu antworten.

„Ihren nie-sattsam-gepriesenen Aretinum, dem freylich Musica illa „quondam practica & puerilis vor 700 Jahren mehr schuldig war, als allen „heutigen solmisatoribus insgesamt, hat niemand lästerlich durch die Hechel „ziehen wollen, wie es meinem Hochgeehrten Herrn etwan im beschützten „Orchester mag vorgekommen sein, und wie mich dessen Dero sonst ge- „ehrtes Schreiben vom 4. December mit etwas Verwunderung vergewissert.

„Es ist freylich an dem, dass diesem ehrlichen Patri die damals ver- „grabene Singkunst (welche ich doch mit dem generalen Namen der Musicæ „practicae nicht beehren mögte) eine grosse Verpflichtung gehabt hat, weil „er sie hervorgezogen, und ein wenig aus dem gröbsten gebracht haben „mag[2]; allein ich will hoffen, es sei auch dem sogenannten Erfinder seine „ehmalige billige Forderung und Schuld in den gantzen sieben Seculis „siebenhundertfältig, ja dermassen redlich bezahlt und abgetragen worden, „dass sich einer vergebens bemühen dürfte, hac luce die vorgebene Restan- „ten einzufordern; welche auch, wenn sie annoch illiquide vorhanden sein „sollten, lange schon verjahret oder præscribirt sein würden.

„Wenn denn nun meine Absicht eben nicht gewesen ist, den Aretinum „eigentlich durch die Hechel zu ziehen (nam de mortuis bene) sondern viel- „mehr zu weisen, dass er mit seiner Kunst und Erfindung, ein monumentum „publicum verdienet habe; so sehe nicht, wie sich Ew. Hoch-Edl. davon so „sonderlich haben ärgern mögen; welches jedoch mit rechtem Leydwesen

[1] Ita mirum est; elegantiorem Musicam frustra iis obtrudimus, qui omnem elegantiam respuunt: qui in hac vulgari ac sordida tamdiu volutati sunt. Nolunt etiam ab iis doceri, qui non eandem quam sibi artem profitentur: praesertim ab junioribus. Nolunt quae magno labore diutinoque tempore in ludis pueri didicerant, ea provectiores dediscere, atque operam se perdidisse confiteri. Id. ibid.

[2] Wir haben dennoch vorhin, p. 85. & 59. verschiedene Zeugnisse von gelehrten Männern wider des Aretini so sehr beschriebene Verdienste angeführet; absonderlich erinnere man sich, dass es beim Io Vossio heisse: Multa Guidoni perperam tribuuntur, d. i. dem Aretino werden viele Erfindung mit Unrecht zugeschrieben. vid. pag. 157. b. T.

„vernehmen muss, da ich sonst gedacht habe, Deroselben alle Ehre und „plaisir, mit Vorstellung der Wahrheit[1] (nach meinem Begriff) und Bezeu„gung meiner Hochachtung zu erweisen.

„Dass solches meine wahre intention gewesen und noch sey, betheure „höchlich.

„Es mag auch wohl seyn, wie Ew. Hoch-Edl. schreiben, dass, wenn es „Aretinus nicht gethan hätte, die Singekunst (seiner Zeiten) schwerlich so „weit gekommen seyn würde. Aber es steht doch nicht zu läugnen, dass, „wenn es eben Aretinus nicht gethan hätte, es wohl ein anderer auch so „gut, wo nicht besser, hätte verrichten können, ja, dass es, aller Wahr„scheinlichkeit nach, von Dunstan[2] lange vorher geschehen sey.

Ich lasse nun so wohl diesem, als jenem, und einem jedem seine ver„diente Ehre gar gerne, nur die Sache an ihr selbst, mit den sechs Silben, „hat so viel Unruhe und Verwirrung gestifftet, und ist so wenig hinreichend, „bey heutigem genere Diatono-chromatico-enharmonio, dass es ein Jammer „anzusehen ist, wenn sonst vernünfftige und ansehnliche Leute sie treiben, „ihr noch das Wort reden, und die Welt irre machen wollen.

„Dieses hat mich bewogen, das Ding ein wenig ridicul zu machen, „und satyrisch abzumahlen, nicht denkend, dass dadurch das geringste „Kind, geschweige weltberühmte Virtuosen, sollten noch könten geärgert „werden; ich kan es auch unmüglich glauben, dass, was Ew. Hoch- Edl. „deswegen an mich haben schreiben wollen, deroselben rechter Ernst sey; „sondern stelle mir vielmehr vor, dass sie nur ihren Scherz, unter einer „ernsthaften Maske, mit ihrem Diener getrieben haben.

[1] On a beau montrer la verité; si on ne prend pas bien son tems, elle sera rejetée: il faut attendre que les hommes soient degoutés de leur erreur. Mem. Hist. et Crit. Octob. 1722. p. 95. Das heisst: Man möge mit der Wahrheit guten Tag haben; wenn die Zeit, solche zu sagen, nicht wohl in acht genommen wird, muss sie doch verworffen bleiben. Man sollte warten, biss die Leute einen Eckel vor ihren Irrthümern bekämen. (Da hätte man fein lange zu warten!)

[2] Was halten wir uns aber noch beim Dunstan und dem zehnten Seculo auf, da Zeugnisse vorhanden, dass schon in der Mitte des siebenden Jahrhunderts vom Pabst Vitaliano ein Erz-Bischoff und ein Abt, gelehrte Musici, ausdrücklich nach England gesandt worden, dass sie die Christen daselbst im Glauben stärkten, und die bereits in Italien eingeführten Orgeln, samt vielen andern musicalischen Instrumenten in den Kirchen bekannt machten, welches ad p. 85. huj. T. zu mercken dienlich ist. Die Worte meines Auctoris lauten so: Hæc circa tempora, nimirum Annum 645. Papa Vitalianus, natione Signinus ex oppido Volscorum, Theodorum Archiepiscopum, & Hadrianum Abbatem, viros omnis scientiæ et eruditionis expertissimos, in Magnam Britanniam misit, ut eos (scil. Britannos) in fide Christiana perseverandos informarent. Is (Papa) Organa, aliaque instrumenta musicalia in Ecclesiis (Britannicis) ad divinorum, sacrorumque cultum primus instituit. Tho. Carve, Lyra Hibernica, p. 29. edit. 2. Sulzbaci. Das war 400 Jahr vor Aretino.

„Gesetzt aber es sei Ernst; so ist wohl unstreitig, dass durch die Pu„teanische Hinzusetzung der Sylbe Si zu des Aretini sechsen das ganze „Solmisations-Systema, wo nicht aufgehoben, doch auf solche Art verändert „und verbessert worden, als etwan ein neu-aufgebautes Haus, dazu man von „einem alten, niedergerissenem Gebäude noch einige Uiberbleibsel gebraucht „und beibehalten. Dieses hat Erycius allerdings nicht nur im Sinn gehabt, „sondern würklich und in der That præstirt, wie seine Schrifften es klärlich „bezeugen [1].

„Wieder diese siebensylbichte Solmisation nun habe ich nicht nöthig er„achtet etwas einzuwenden; mein ganzer Discurs war nur auf die Marter-volle „sechssylbichte, und die daraus entspringende ungeheure Mutation, gerich„tet: Denselben habe das Valet Herzlich gerne ertheilen, und sie um desto „lieber zur Ruhe begleiten wollen, weil die tägliche Erfahrung, und eines „jeden gesunde Vernunfft, hierin mit mir übereinstimmen müssen.

„Dass aber Aretin mit seinen 6 Sylben nicht so wohl die intervalla „musica, als die 6. vocales (bei uns sind sie nur 5. im Gebrauch) hat recht „aussprechen lehren wollen, wie M. H. Hr. schreibet, solches kan man sich „gerne gefallen lassen; allein diese Sachen gehören zum Lesen, nicht zum „Singen, und wäre gänzlich ἀπροσδιόνυσον, wenn einer daher argumentiren „wollte. Ich mag den Syllogismum nur nicht in die Form bringen: der defect „verräth sich so genug.

Sollte inzwischen diese Pronunciation die Hauptabsicht unsers Aretins „gewesen seyn, so hätte derselbe ja nicht 6 Sylben nöthig gehabt, sondern „das eine a mögte immer erspa:et worden seyn. Allein ich lasse es passiren, „und frage nur, mit Erlaubniss: warum der Sylben nicht so wohl 7. als 6. „haben seyn mögen? Da ja 7. diatonische intervalla in der Octave nicht „geläugnet werden können. Die Antwort wird ungezweifelt (wenn ich den „Senarium nicht berühre) darauf hinauslauffen: weil der siebende sonus „noch nicht Mode gewesen, und auf den Instrumenten noch keine rechte „volle quintam gehabt.

„Da aber nunmehro, nicht nur dieser siebende diatonische Klang, son„dern auch ein jeder chromantischer, seine reine Quintam feliciter gefunden, „und völlig in Mode gekommen, so fallen ja die 6. zu kurz, und ist viel be„quemer, jedem Klange seinen eigenen Namen beyzulegen, als 12. Tone „mit 6. oder gar mit 4. abgelöseten Sylben, zu benennen.

„Für so einfältig wird man mich ja wohl nicht halten, dass ich nicht „wissen sollte, wie aus zweyen Tetrachordis eine Octava zu machen sey. „Ob solches aber mit den abgewechselten und wiederholten ut, re, mi. fa, „oder mit einem anderen zulänglichen Hülffs-Mittel, geschehen müsse, „darüber mögen die Schüler den Ausschlag geben. Es ist Sünde, Schande „und Schade, dass verständige Komponisten ein Wört'gen solcher Possen „halber verliehren sollen. Ich hätte nimmer daran gedacht, wenn man sich

[1] Vid. ej. Musathenam, Cap. IX, p. 34. 35. & ex illa Orch. II. p. 325. sq.

„nicht zu mir gedrungen, und mit dem Ut an mir zum Ritter werden „wollen.

„Aus den im beschützten Orchester sattsam-angezogen Ursachen aber „ist es des Aretini Erfindung schon vor hundert Jahren, ob gleich nicht „aller Ort und Enden, wo die prätendirte Musik auf solche Büttelhaffte „Weise getrieben, dennoch bey klugen und nachdenkenden Leuten, nach „und nach, biss auf den heutigen Tag, gänzlich abgeschaffet worden, wird „auch ganz gewiss ins künfftige immer mehr und mehr ins Abnehmen ge„rathen; weil man die Sache viel wohlfeiler haben kan, und die alte Leiter „bei weitem nicht mehr zureichen will.

„Sonst kan M. H. Hrn. versichern, dass ich seiner Ermahnung, den Ba„ronium[1] hierüber zu lesen, augenblicklich Folge leisten würde, wenn „solches nicht schon längst zuvor geschehen wäre, so dass ich nicht nur „diesen Auctorem, sondern wohl hundert dergleichen, darüber zu Rathe „gezogen habe, ehe meine Feder einen einigen Strich gethan. Ich fahre „auch noch in dieser lecture so munter, eifrig und vorsichtig fort, als ob ich „nichts anders zu thun hätte, und noch nicht das grosse A von der Music „kennte; wie es denn wohl eben nicht viel weiter mit mir gekommen sein „mag, indem ich je länger je mehr finde, was mir fehlet.

„Ew. Hoch-Edl. Meynung, dass einer, der die Musik durch das Ut er„lernet hat, gleichwohl ein galant homme seyn könne, kan kein galant„homme in der Welt vernünfftig wiedersprechen. GOtt behüte mich, dass ich „jemals so was abgeschmacktes denke, vielweniger schreibe. Nein, mein Hoch„geehrter Herr Ober-Capellmeister, dahin gehen ja gar meine Gedancken „nicht. Es mag einer durch ein Glass Wein, oder durch eine Pfeiffe Toback, „zu seiner Kunst gelangen, das gilt mir gleich; wenn er nur was rechtes „kan, ist er schon in diesem Stück ein braver Mann. Scimus, & hanc veniam „damus, petimusque vicissim. Wenn nur andern Theils zugestanden wird, „dass einer, der weder sein Singen, noch sein Componiren, (Spielen geht „ohne dem nicht an) mittelst der Solmisation erlernet, eben so wohl ein „guter Kerl seyn könne, als jener: so ist die Sache schon richtig. Dieses „wird aber gleichfalls kein galant homme bestreiten wollen; ob es schon „andre thun und gethan haben. So lange behalten wir hier zu Lande „auch, was die vornehmsten Meister, von so vielen Seculis her, für gut und „recht gehalten haben, biss uns etwas bessers vorfällt: und wenn dieses „bessere ankömmt, wie es denn, GOtt Lob! alle Tage aufstösset, so lassen „wir das alte immer fahren, wenns auch, von der Sündfluth her, durch Noam „selbst, für gut und recht wäre erkennet, und eingeführet worden. Darnach „fragen wir nichts.

„Wegen der Modorum mögte die Sache ein wenig wichtiger und „ernsthafftiger aussehen, als wegen der Solmisation. M. H. Hr. sagt schlecht „weg: die 24. im Orchester angeführten Modi hätten gar keinen Grund. Ew.

[1] Wer seine Annal. Ecclesiast. lesen will, vergesse des P. Pagi. Criticam nicht, so wird er nutzen haben.

„Hoch-Edl. beweisen es aber nicht; hingegen will und kann ich das Gegen-„spiel ad oculum demonstriren, weil mir alle proportiones temperatae voll-„kommen bekannt sind, und ich nichts ohne Grund setze. Ich könte wohl „mit eben der Leichtigkeit sagen, der Stephan-Thurn zu Wien hätte auch „gar keinen Grund; allein wir wollen, mit ihrer Erlaubniss, die Argumente „ein wenig untersuchen und beleuchten. Mein Grund ist mathematisch, und „soll zu seiner Zeit öffentlich erscheinen[1], hier ist der Raum zu enge.

„Modus ist ein circulirende Modulation intra limites Octavæ. So lautet „M. H. Hrn. definitio, Daraus soll folgen, und zwar nothwendig, wie gesagt „wird, dass so viel toni, und nicht mehr, seyn können, als offtgedachte Mo-„dulation, vermöge des semitonii, kann verändert werden: welches, Dero „Meynung nach, nur sechs mahl geschehen kan.

„Diese Folge vermag keine Vernunfft zu begreiffen und ist ganz me-„taphysisch. So weiss ich auch noch nicht, womit die infallibilitas desjenigen „musikalischen Lycurgi sich legitimiren könne, der da gesagt, dass die „Verändung der Stelle des semitonii auch die Veränderung der Modorum „mache. Ich weiss wohl, dass es per traditionem, von des Boethi[2] Zeiten „her, so geglaubet worden, dass es sich auch damals hat hören lassen. Aber „dieser Glaube und dieses Mährlein geben mir gar kein Genügen: ich will „rationes in experientia hodierna fundatas & approbatas haben; sonst ist „alles nur Wind.

„Wolte man auch gleich obigen Vorsatz, oder die definitionem Modi, „hingehen lassen, so kann doch weiter nichts daraus folgen, als etwan „dieses, dass so viel Modi als Octaven sind. Und das ist auch nicht so gar „unrecht; wenn nur die Terzien mit ins Spiel kommen, als an welchen fast „alles gelegen, und wodurch die Zahl der Modorum hauptsächlich verdop-„pelt wird.

[1] Das ist in der Organisten-Probe zum Ueberfluss geschehen, und kan in der Vorbereitung gelesen werden.

[2] Boethius hat gleichwohl nie an die locationem semitonii gedacht: wer mirs aus seinen Schriften weisen kann, soll ein gutes Trinck-Geld haben. Vom Glareano aber lese man den Donium de Pr. Vet. Mus. p. 23. allwo er dessen Arbeit inutiles Glareani lucubrationes nennet und hinzu setzet, in quibus doleo sane, totos viginti annos ab eo consumtos. D. i. die Mühe sey gar unnütz gewesen und zu beklagen, dass der Mann 20 Jahr daran gewendet. Im Anfange des Trattato de Generi e Modi lieset Donius diesem Glareano ebenfalls den Text. Salinas aber sagt ausdrücklich: Es habe Glareanus falsche Gründe gehabt, und sey mit dem Franchino in gleichen Irrthum verfallen, da sie nehmlich beyde gewähnet, man müsse die Tone nach den Speciebus der 7. Octaven betrachten, und nur nach der verschiedenen Stelle der hemitoniorum beurtheilen; da doch alle Alten öffentlich gesagt haben, dass der Unterschied nicht darin, sondern allein in der Höhe und Tiefe, stecke. Des Salinæ eigne Worte, die er L. IV. cap. 31. p. 228 führet, stehen auf der allerletzten Seite der Organisten Probe und verdienen hiebey nachgeschlagen zu werden.

„Derowegen mögte jemand (con licenza) mit bessrem Fortgang seine „definitionem Modi solcher Gestalt einrichten: Modus est modulatio intra „limites Octavæ, mediante vel Ditono vel Semiditono. Und darauf wäre „diese Schlüss-Rede zu bauen:

„Major: Quot Ditoni, tot Modi majores: quot vero Semiditoni, tot sunt Modi minores.

„Minor: Atqui in Genere chromatico duodecim sunt Ditoni in specie, totidemque Semiditoni.

„Conclusio: Ergo sunt viginti quatuor Modi in specie.

„Das schliesset richtig und ist einer von den Gründen, darauf die 24 „Modi wohl ruhen können, so lange die Scala nicht verbessert oder vermeh- „ret wird; welches, weil es unnöthig ist, nimmer in dieser Welt mit succes „geschehen wird. Weswegen nun solten meine Terzien nicht so viel gelten, „als der alten ihr omnipotens-vermeyntes semitonium? anerwogen jene bey „aller heutigen modulation das factotum sind; dieses aber nicht mehr, als „andere intervalla, zu sagen hat. Welches kein erfahrener Mensch streiten „wird. Et hoc probat majorem; minorem natura & instrumenta.

„Hiernächst setzet M. H. Hr. weil eine jede seiner sechs Oktaven har- „monice & arithmetice könne dividirt werden, so erwüchsen aus den 6. tonis „Zwölffe, nemlich 6. authentici, und so viel plagales. O! ich kan meine 24. „eben also harmonice und arithmetice theilen, und wenn das was helffen „soll, so werden ihrer gar 48 herauskommen. Allein, es thut wahrlich nichts „zur Sache. Und mein! warum sollten auch nur 6 Oktaven also können „dividirt werden? Wir leben ja, GOtt sei Dank! nicht mehr in der diatoni- „schen Armuth, sondern haben ein chromatisches, temperirtes Basta vor „uns, darin wir alle 12. intervalla Oktavenweiss so herrlich arithmetice und „harmonice theilen können, dass es eine Lust ist. Welches keiner läugnen „wird, der nur ein Clavier oder monochordum von ferne erblicket.

„Ich setze Z. E. d e f g a h cis d. (re mi fa hätte ich schreiben sollen). „Man sage mir doch, was das für ein Modus sei? Er findet sich nicht im „Glareano, noch sonst wo. Dennoch ist eine reine Octave da, die arithmetice „und harmonice kan dividirt werden, und die lieben semitonia liegen im „andern und siebenden Grad: welches ja eine Veränderung ist, die noch „unter den 6. bekannten alten Modis niemals vorgekommen. Darum muss „gewiss der Satz weg fallen, dass das Semitonium (ich weiss wohl, dass es „dem sogenannten naturali gilt) nur sechsmal könne verändert werden. „Denn hier ist es zum siebendenmal aller Welt vor Augen, und eine Melodie „gar natürlich daraus zu setzen. Hiebey behält auch das fälschlich-angege- „bene semitonium naturale nichts voraus: weil kein einziges semitonium „unnatürlich ist.

„Ich wollte es über zwanzigmal verändern, wenns der Raum zuliesse, „und drey biss vierfach in einer ordentlichen Octava anbringen, dabey auch „mehrentheils so einrichten, dass die verlangte divisio beybehalten würde. „Wenn ich aber M. H. Hrn. Schreiben werde drucken lassen, (wie ich zu

„meiner justification aller derjenigen Briefe thun muss, denen ich das be-
„schützte Orchester zugeeignet habe, damit die Welt aus dem pro & contra
„schliesse, wer Recht oder Unrecht hat) alsdenn will ich, mit GOttes Hülffe,
„in meiner Antwort diese vielfältigen Veränderungen mit diesem semitonio
„hinsetzen[1], und sine adjumento artis combinatoriæ zeigen, dass solche
„wenig oder nichts zu der Eigenschafft heutiger Modorum beytragen können.

[1] Hier muss ich Wort halten, und behaupten, dass, ausser den 6. Lagen der Semitonien, in den alten Modis fictitiis, alwo sie diese Grade einnehmen: 3. 7. | 2. 6. | 1. 5. | 4. 7. | 3. 6. | 2. 5. | noch wenigstens 24. Veränderungen damit zu treffen sind: die doch eben so wenig, als jene, einen neuen Modum machen. Zum Versuch mag die folgende Tabelle dienen:

Tabelle links.	1. 4. d dis f g as b c d.	D. moll. Har. & Arith.
	1. 6. d dis f g a b c d.	D. moll. H. A.
	1. 7. d dis f g a h cis d.	D. moll. H. A.
	2. 4. c d dis fis g a h c.	C. m. H.
	2. 7. d e f g a h cis d.	D. m. H. A.
	3. 4. d e fis g as b c d.	D. dur Arithm.
	3. 5. d e fis g a b c d.	D. dur. Harm.
	4. 5. d e fis gis a b c d.	D. d. H.
	4. 6. de e fis gis a h c d.	D. d. H.
	5. 6. f. g a h cis d dis f.	F. dur. per 6 & 3 dio.
	5. 7. f g a h cis d e f.	F. d. eod. mod.
	6. 7. f. g a h cis dis e f.	F. d. eod. mod.
Tabelle rechts.	1. 3. 5. d dis fis g a b c d.	D. dur Ar. & H.
	1. 3. 6. e f gis a h cis d e.	E. dur. A. & H.
	1. 4. 5. d dis f gis a b c d.	D. moll. Harm.
	1. 4. 6. d dis f gis a h c d.	D. m. H.
	1. 4. 7. d dis f gis a h cis d.	D. m. H.
	2. 3. 6. f. gis a b c d dis f.	F. dur. H. & A.
	2. 4. 6. d e f gis a h c d.	D. m. H.
	2. 4. 7. f gis a h c d e f.	F. dur. H.
	3. 6. 7. f g a b c dis e f.	F. d. H. & A.
	4. 5. 7. c d e fis g as h c.	G. dur. H.
	1. 4. 5. 6. d dis f gis a b cis d.	D. m. H.
	2. 4. 5. 6. d e f gis a b cis d.	H. m. H. &c. &c.

Nun gestehe ich zwar gerne, dass einige sehr wunderliche scalæ hierunter befindlich sind, und sonderlich drey davon nicht per Quintam vel Quartam, sondern per Sextam & Tertiam getheilet werden mögen. Inzwischen ist keine so seltsam, aus der ich mir nicht getraute eine Melodie hervorzubringen: und viele sind überaus geschickt dazu. Es geschiehet aber nur exercitii gratia, dass diese Tabelle hier eingerückt wird, damit man unter anderm daraus lerne, dass alle diese Veränderungen des Semitonii keinen neuen Modum machen, sondern die blossen Terzien, mittelst welchen die 12 Modi tonici verdoppelt werden, und eine zweyfache speciem bekommen.

„Was die sogenannten tonos transpositos anlanget, so ist hoffentlich „im beschützten Orchestre[1] deswegen satisfaction gegeben, und wenn „mans nur recht anzusehen beliebet, so wird schon erhellen, dass es nicht „einer, sondern wirklich und wahrhaftig 24 verschiedene Tone sind, die in „Tabella Modorum daselbst linker seits specificirt werden, und dass die „temperirten claves dem Dinge ein ganz anders Aussehen geben, welchem „zu Folge keine eigene species Octavæ mit der andern in allem überein „kommen kan; sondern vielmehr recht wesentlich, fürmlich, augenscheinlich, „handgreiflich und hörbar differiret, obgleich nicht gestritten worden, noch „wird, dass, crassa Minerva loquendo, die 24 species, dem ersten Anblick „nach, auf 2. genera reducirt werden können. Ich habe aber mit transponirten „Tonen nichts zu thun, und will den terminum diesenfalls gar nicht erken„nen; sondern meine Gedanken gehen auf selbstständige, wesentliche und „authentique Tone, deren jeder seine eigene Figur, Zahl, Wirkung, Eigen„schafften und Kräffte besonders, und von allen andern in specie dermassen „unterschieden, hat, dass es auch ein Kind merken kan. Man muss dem Ge„hör[2] in diesem Stück mehr trauen, als dem zerbrechlichen raisonnement, „wiewohl dieses ebenfalls auf meiner Seiten stehet, wie an seinem Orte[3], mit „mathematischen Gründen, deutlich unwiedersprechlich demonstrirt werden „soll. Tale enim a tali potest differe quoad minus vel majus &c. cum pace „Aristotelis.

„Dieses habe Ew. Hoch-Edl. wiederum wohlmeynend, und mit aller „submission vor Deroselben grosse virtü, auch ohne der geringsten Lust „zum Wiederreden, vielmehr aus ungemeiner Begierde Dero fernere Ge„dancken und Erläuterungen hierüber zu vernehmen, und davon bester„massen zu profitiren, antworten wollen und sollen: der ich wahrhafftig „hierunter nichts anders suche, als recht hinter die Sache zu kommen, und „einmahl das Glück zu haben, dass mich ein solcher hochberühmter Mann, „wie Ew. Hoch-Edl. durch reine Vernunfftschlüsse, und unstreitige Erfahrung, „der Wahrheit überzeugen möge. Wenn dieses geschieht, und ich Unrecht „habe, will ich gerne alle meine Sätze öffentlich wiederruffen, auch mich „gar nicht entsehen, noch aufs neue wieder in die Schule zu gehen.

„Indessen thun mir Ew. Hoch-Edl. die Liebe sich selbst die justice; „der Music aber die Ehre, und senden mir einige particularia von ihrem „Lebens-Lauff ein, damit solche in der zu edirenden Ehren-Pforte den „vornehmsten Platz mit bekleiden mögen. Wenn Ihnen auch sonst dahinge„höriges aufstossen sollte, bitte gar schön um communication und Beistand „zu solchem löblichen, der ganzen musikalischen Welt zu Ehren gereichen-

[1] Auch vornehmlich in der Organisten-Probe.

[2] Non magnopere refert, quæ sit harmoniæ ratio, quam non approbat sensus. Et ideo non approbat sensus, quia non evidenter percipit. ERASM. in Adag. m. p. 435 sq.

[3] Solches ist bereits in der Vorbereitung der Organisten-Probe, seit diesem Brieff-Wechsel, geschehen.

„den Werke, mit der Versicherung, dass ich eines jeden Verdienste, nach „seiner Art, ohne einige Passion, zu schätzen wissen, auch mich übrigens „willig belehren lassen werde, wo ich etwan geirrt haben sollte; womit end„lich, um Entschuldigung dieser langen Epistal ersuchend, in aller Ergeben„heit mich Ew. Hoch-Edl. Gunst, Gewogenheit und Güte bestermassen „empfehle und stets verharre

Hoch-Edler, insonders Hochgeehrter Hr. Ober-Capellmeister

Ew. Hoch-Edl.

Dienstwilliger Diener

Mattheson.

Hamburg den 18. Dec. 1717.

P. S. Ich nehme mir die Freiheit Ew. Hoch-Edl. ein Exemplar meiner Clavier-Arbeit hiebey überzusenden etc: etc:

Inscriptio

A Monsieur, Monsieur Fux, premier Maitre de Chapelle de S. M. J. & Cathol. &c:

à Vienne sur le Danube."

(XV.)

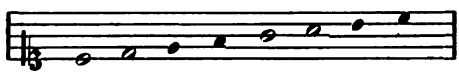
11. Einige Wochen nach Abgang dieser Antwort, erhielte der Auctor eine duplicam von dem Herrn Ober-Capellmeister, folgenden Innhalts:

„Monsieur

„Hochgeehrter Herr Desselben Schreiben vom 18. Decemb. verflosse„nen Jahrs, sambt denen Clavir-Stükhe ist mir richtig zu Handen kommen, „ich habe dieselbe durchsechen, und so vill ich in Kürze der Zeit habe ab„nemmen können, gar fein, artig, und von gutter invention befunden, vor „welche ich schuldigen Danckh erstatte. Das dem Aretino und dessen rume „in dem beschitzten Orchestre an verschiedenen Orthen zu hart geredet „wird, ia in der Lobrede Menippi in Autorem, gar vor einen Atheisten pas„siren muss, weiss niemandt besser als M. H. und ist mir umb so vill weniger „übel auszudeiten, das ich mich hürüber befrembdet habe, als in diesen Land„ten wegen der Beschwerlichkeit der Aretinischen Sylben sich niemand be„klaget, sondern im Gegenthaill deren gutte Würkhung täglich zu gehör „kommet: indeme allhir Knaben von 9. und 10. Jahren zu finden, welche „die schwäriste stückhe all improuiso wekh singen, welches ia nit sein kunte, „wan die Aretinische erfindung so voller iammer und Ellend wäre: Auch „bleibt man in Italien, alwo ohne widerredt die vornembsten Singer hervor„kommen, noch immer bey dieser methode; und weillen ia Hamburg nit die „gantze musikalische Welt ist, und nur aldorten so beschwärlich ist, die „singkunst auf solche weiss zu erlernen, so lass ichs gar gern geschehen, „dass man alldorten das ut, re, mi, fa, sol, la, zu Grabe tragen möge. Wun„derlich komt mir vor das M. Hr. schreibet, grosse Virtuosen sollen an der„gleichen baggatellien nit einmal gedenkhen; ich halte M. Hr. vor einen „solchen grossen Virtuosen, und gleichwohl hat er sich erniedrigen wollen

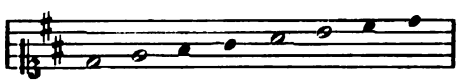
„darvon Bücher zu schreiben. Ich meines theils, als der ich an den grossen „Nutzen dieser Erfindung zu zweiflen niehmallen Ursache gehabt habe, hätte „niehmallen daran gedacht. M. Hr. hat mir die Ehre gegeben, meine Mei„nung über das geschützte Orchestre zu vernehmen, diese habe ich ganz „aufrichtig, in allen ernst ohne scherz überschreiben wollen, wan man dar„mit nit zu frieden ist, kan man bey seiner Mainung verbleiben, ich bins gar „wohl zu frieden. Die Gleichniss meiner Meinung von dennen modis mit „dennen Stephanss Turen ist zimblich piquant. Ich bin sonst gewändt alzeit „mehrer in Werkh darzu thuen als ich vorgibe; und kostete mir mein asser„tum, das die 24. modi keinen Grundt haben, gar kein Miehe clar vor die „Augen zu legen, wan ich mit einem zu thun hätte, der kein esclaue, und „gar zu sehr eingenommen wäre von seiner aignen Mainung.

„Wann ein Singer mit einer Cantata bey einem Clavicymbel den „Accompagnanten ersuchet, er möchte ihm, Bequemlichkeit halber seine „Cantate e. g. aus dem C



ut, re, mi etc.

„um einen Ton höher transponiren e. g.



ut, re, mi etc.

„wird hiedurch ein neuer Modus gemacht?“

„Woraus nothwendig erfolget, das die in dem beschizten Orchestre „12. prætendirte modi nur ein einziger seye, wie in beyligenden Zetl zu „sehen[1]. dise Prob ist Handtgreifflich, indeme in allen 12. Systematibus diser „Octaven die toni und semitonia gleich eintreffen. Dass die modi allein aus „dem genere Diatonico müssen genommen werden, ist clar. Dieses zu be„weisen ist vorher zu wissen, das die semitonia auf zweyerley weiss können „gemacht werden: essentialiter und per accidenz. Essentialiter, wan die „Kreuze oder ♭ zu Anfangs deren Linien gesetzt werden, und mit einem „aus dennen 6. modis naturalibus Diatonicis eintreffen, in welchen fahl Sie „modi transpositi seind, und keinen neuen modum zu machen vermögen. „Per accidenz werden die semitonia gemacht, wan die Kreuz oder ♭ in der

[1] Auf sothanen beyliegenden Zettel stunden 12 scalae in Noten deren erste war c d e f g a h c. mit der Unterschrifft: ut, re, mi, fa, ut, re, mi, fa, wobey jederzeit das werthe mi, fa schwarze Noten hatte, auf die Art wie sie in der Organisten-Probe l. c. vorgestellet worden. Die übrigen 11. Scalae modorum majorum hatten eben die Unterschrifft, doch stand über einer jeden die Masse der Erhöhung oder Erniedrigung, Z. E. l'istesso modo d'un mezo tuono più alto &c. Und das siehet alles mit einander sehr tröstlich aus.

„Mitten ungefehr zu Veränderung der modulation gesetzt werden, als das „Kreuz vor dem c, oder das ♭ vor dem h, welche keinen Ton zu ändern ver„mögen, quia accidenz non mutat rei substantiam. Und würde gar unge„reimbt sein, wenn ich e. g. aus dem D moll ein Stukh machte, und setzte „per accidenz im c ein Kreuz, deswegen einen neuen modum zu formiren; „bey solchen Umbständen kundte man niemallen sagen: das Stuck ist auss „diesem modo gemacht. Wan man aber das Kreuz im c essentialiter setzen, „und dadurch einen neuen modum formiren wollte, ist wohl zu erwegen, ob „dieser neue modus von solcher Wichtigkeit seye, dass man etwas neues „wider derer alten Autoritet statuiren solte. Die modulation wurde es „weisen, wie arm dieser neue modus (D moll mit dem vorgesetzten Kreuz „ins c) seyn wurdte. Wollte ich in das F als seiner tertia, moduliren, hätte „das cis keinen Platz mehr. Wollte ich in das A, als seiner quinta, moduli„ren, und etwan eine Cadenz vom e ins a machen, wurd das cis einen üblen „effect machen[1]. Gesetzt, dato, non concesso, ich liesse dieses systema: „d e f g a h cis d, für einen modum gelten, so wäre dieser der erste und „der abgesetzte im C der andere modus. Wo blieben denn die übrigen „22. modi[2]? Aus welchem inconvenienti clar zu sehen ist, das die toni oder „modi auf kein Weiss auf der tertia majori oder minori zu formiren seind, „wie M. Hr. vorgibt. Ich habe dieses etwas weitleiffiger überschreiben „wollen, umb M. Hr. auf bessere Gedankhen zu bringen, auss Beysorge „M. Hr. möchte sonsten bey dennen der Musique recht kündigen ein „schlechten Ruhm darvon tragen, welches mir sehr leydt seyn sollte, indeme „M. Hr. sonsten wegen seiner besonderen Gelehrheit, und Eyfer gegen der „lieben Musique ein besondere estime meritirt. Bitte sonsten mich zu ver„schonen mit Eintruckhung meiner unpolirten zweyer Briefen . . .[3] meine „Mainung aber von der Solmisation und den modis kan der ganzen Welt „bekannt seyn[4]. Bei diesen, meine Mainung anbelangend, soll es seine Be„wandniss haben, dann ich weder Zeit weder humor, noch inclination zu „dergleichen strittigen Schreib-Art habe. Kan M. Hr. ich sonsten alhier ein

[1] Wenn dieses Argument schliesst, so sind 4. von den 6. alten modis in eben der, ia in noch ärgerer Verdamniss, als Z. E. D moll mit dem h; E moll ohne fis; F dur ohne b; G dur ohne fis. Denn wer bei dem ersten, als Dorio, im F, als seiner Tertia, moduliren will, der kann kein h gebrauchen; wer bey dem andern, als vermeynten Phrygio, nur im H, als seiner Quinta, moduliren will, der findet vor dem F keinen Platz mehr; der dritte, scilicet Lydius, kan kaum in seiner chorda finali, geschweige denn in Sexta vel Quarta eine modulation, ohne b, anstellen; und hat es doch nicht. Wie will auch der vierte, quasi Mixo-Lydius mit seinem f zu rechte kommen? findet das wohl Raum, wenn ich nur im D als Quinta, im H, als Tertia, im E, als Sexta, moduliren will? dann da muss lauter fis seyn.

[2] Sie sind oben §. 14 in Lebens-Grösse dargestellt.

[3] Was hier fehlt wird mit Fleiss ausgelassen.

[4] Wie kunte dieses besser geschehen, als ipsissimis verbis Fuxianis; doch mit Weglassung derjenigen Ausdrückungen, die eigentlich nicht zur Sache gehören.

„angenommen Dienst erweisen, wolle man nur frey mit mir befehlen, als „der ich bin und verbleibe

Meines Hochgeehrten Herrn
Dienstwilliger
Johann Joseph Fux.“

„Wienn den 12. Jan. 1718.

„P. S. Ich kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von meinem Auf„khommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es „nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen: In„dessen seye mir genug, das ich wirdig geschätzt werde, CAROLI VI. „erster Capellmeister zu sein[1].

(XVI.)

5. Wir sehen hieraus, dass allerhand krumme Wege von denen gesucht werden müssen, die auf dem geraden Wege fortzukommen sich nicht getrauen. Diese Abwege sollen wir kennen lernen, so kümmern sie uns nicht. Die erste Ausflucht in obigem Briefe betrifft den guten Menippum, als wenn der Auctor Orchestrae verbunden wäre, einen pseudonymum zu vertheydigen. Zweitens will man nicht verstehen, dass ein anders sey: de Solmisatione scribere, & contra Solmisationem scribere. Drittens werden mir ganz andere Worte angedichtet, und die expressiones verdrehet. Viertens muss sich die Hamburgische Musik spotten lassen. Fünftens kommen gar Scheltworte auf den Plan. Sechstens wird tonorum locatio mit den semitoniis unbillig vermischt. Siebendes entstehet ein unphilosophischer circulus, und Achtens erscheinen ganz unzeitige Weissagungen. Ob dieses nun gute Gründe sind, dadurch sich einer zur Solmisation und zu den alten Modis bewegen lassen wird, mag die Welt urtheilen. Wir wollen sehen, wie sie in der Beantwortung gerathen sind, und wie insonderheit das Postscriptum so abgefertiget worden, dass sich die falsche Modestie hinführo nur gar verstecken mag.

(XVII.)

6. Hoch Edler etc:

Hoch v. vielgeehrter Hr. Ober-Capellmeister,

„Menippus, dessen Sie in ihrem Briefe von 12. Jan. erwehnen, hat „nichts weniger, als eine Lob-Rede, in Auctorem Orchestrae, gemacht; er „hat nur blos einen eylfertigen Fluch, wider die Aretinische Solmisation „und deren Verfechter, dergestalt ausgestossen, wie es ihm, als einem „experto Ruperto, ums Herz gewesen ist. Dass er aber daneben den frommen „Guidonem zum Atheisten[2] macht, solches rühret aus einem gelehrten Ver-

[1] Die Aufschrift des Briefes ist der vorigen gleich, nur dass es heisst: Haumbourgue an der Elbe.

[2] Im III. Orch. ist dennoch p. 787. & 788 sattsam erwiesen worden, dass dem Aretin auch hierin gar nicht zu viel, sondern wohl zu wenig, geschehen ist.

„sehen her, das im blossen Namen steckt: weil nicht Guido, sondern Petrus „Arentinus, dafür passiret. Grosse Leute können auch fehlen, und hätte man „den Innhalt des Carminis vor dem Druck überlegen können, würde es ohne „Zweifel geändert worden seyn. Inzwischen darff man mir anderer Leute „Uibersichten, dabei ich keine Hand gehabt, desto weniger beymessen. —

„Um Verzeihung, mein Herr Ober-Capellmeister, ich habe keine Bücher „von der Solmisation schreiben, sondern nur ein einziges Capitelgen „wieder die Solmisation[1] weil ich dazu genöthigt worden, im beschützten „Orchestre, mit einrücken wollen; wie ungern, weiss ich am besten, und „bezeuge es auch an mehr als einem Orte.

„So gebrauche ich ferner keines Weges solche expressiones, wie „M. Hr. mir vorhält, nehmlich: dass grosse Virtuosen nicht einmal „an dergleichen Bagatellien gedenken sollten; sondern meine „Gedanken sind in diesen Worten abgefasst: Es ist Sünde, Schande „und Schade, dass verständige Componisten ein Wörtgen, „solcher Possen halber, verliehren sollen, c' est à dire: mit der „Frage, ob die Tone durch das abgelösete ut, re, mi, fa, oder durch ein an„deres, zulänglichers Hülffs-Mittel, ausgesprochen und benennet werden „müssen? Dabei bleibe ich, und verlange gar nicht das prædicatum eines „grossen Virtuosen zu behaupten, importunus enim amat laudari; sondern „verharre gern auf dem geraden Mittel-Wege: zumal da Hamburg ja nicht „die ganze musicalische Welt ist, wie M. Hr. ziemlich verächtlich schreibt. „Ich habe mir sonst sagen lassen, das gute Welsch-Land, ob es wohl einiger „massen das vornehmste Seminarium musicum mit ist, könne sich doch „dieses Titels der ganzen musikalischen Welt noch lange nicht anmassen: „weil hinter dem Berge auch Leute wohnen, und so wohl in Teutschland „als England hin und wieder (Franckreichs zu geschweigen) ein kleines, „doch reiches und solides, musikalisches Pegu hervorraget, welches tusci „turba impia vici noch niemals auf der Castraten-Land-Carte hat finden „können. Ich erinnere mich hiebey der Worte des Monzambani, alias Puf-

[1] Das hat ein rechtschaffener Teutscher, zumal bey ergangener provocation, desto mehr Ursache, weil man, in Durchlesung alter Kirchen-Geschichte, nicht ohne Befremdung, ersehen muss, wie so manchem ehrlichen Mann, dieser Schul-Possen halber, zu nahe geschehen ist. Z. E. A. 1588. ist zu Lübeck ein Rector gewesen, Namens Pancratius Crugerius, ehmaliger Cantor Martinianus in Braunschweig, denselben hat das Lübekische Ministerium, unter andern, auch deswegen übel tractirt, von den Kanzeln gescholten, vom Abendmal verwiesen, und endlich gar vom Dienste gebracht, weil er das ut, re, mi &c: ins a, b, c, verändert. Denn so schreibt der Recensente Athenar. Lubec. in Actis Erudit. lat. 1722. Oct. p. 499 sq. Quarto, eum (Crugerium) in jus vocabant (sacerdotes) ob novitatem musicam. Abrogarat enim Crugerius vetus illud: ut, re &c: ejusque in locum cani jusserat: a, b, c. Und also sieht man, wie schon vor hundert und etlichen Dreyssig Jahren die solmisirende inquisitores so gerne A, B, C. Märtyrer machen mogten, selbige Lehrart aber eben so wenig haben vertilgen können, als die Jesuiten das Evangelium.

„fendorffs, da er in seinem Buche, de Imp. Rom. uns italiänisirten „Teutschen diesen artigen, obwohl stichelichten, Text lieset. Apud transal- „pinos aliquam prudentiæ opinionem conciliat, vel de summis montibus „Italiam conspexisse. Wenn ich nun dieses an seinem Orte gestellet seyn „lasse, so gehet doch, hier zu Lande, in unsrer Barbarey, die Rede sehr „starck, dass die Herrn Italiäner mehrentheils recht gute Puteanisten seyn „sollen, und die ehrliche siebende Sylbe si, so wie auch die Herren Franzosen, „auf alle Weise zur Erfüllung der Octava, hinzu setzen. Doch werde mich „ein wenig weiter erkundigen, ehe ich es umständlicher bejahe.

„Mein Hochgeehrter Herr hat sonst in dieser Correspondenz mit einem „zu thun gehabt, der nichts weniger, als ein Esclave, weder seiner eigenen „noch andrer ungegründeten, Meynung ist; der so frey gebohren, so frey „lebet, und einer solchen freyen Nation dienet, dass bey ihm Sclaverey und „Böhmische Dorffer, im gleichen Grad, unbekannte, fremde Dinge sind. Er „hat auch neulich noch ein Buch gelesen, das heisst: la liberté de penser; „und ob er gleich mit dessen Auctori nicht in allen Stücken einig ist, so „liebt er doch den Titel der Freyheit; deprecirt aber mit aller Macht den- „jenigen garstigen Namen, so M. Hr. ihm beylegen will: der, ob er zwar „nichts minder als piquant ist, doch, Teutsch zu sagen, etwas grob klinget.

„Sie haben mir die Ehre gethan, mein werther Herr Ober-Capellmei- „ster, und ihre Meynung wegen des beschützten Orchesters übergeschrieben; „damit bin ich auch anitzo gantz gerne zu frieden, weil sie mich nunmehr „in ihrem zweiten Briefe versichert, dass es in allem Ernst, und ohne Scherz, „gemeynet sey. Ich will demnach weiter nichts von der Sache an diesem „Orte berühren, sondern meine Gedanken biss auf eine bequemre Gelegen- „heit versparen, da wenigstens, wo nicht die gantze, doch die halbe, und „zwar teutsche musikalische Welt urtheilen soll, wer eigentlich von uns ein „wirklicher Sclave seiner alten Meinung sey, quis antiquum obtineat? Da- „selbst[1] und als denn wird auch die Frage völlig aufgelöset werden: Ob ein „neuer Modus entstehe oder nicht, wenn ein Stück aus dem C ins D versetzt „wird. etc: Es ist mir sonst lieb, dass der Herr Ober-Capellmeister uns die „locationem Semitonii, in allen 12. Systematibus (majoribus) so fein und „artig, auf einen kleinen Zettel vorgeschrieben hat, auch den Unterschied „inter ens & accidens dabey lehren wollen: man hat es noch hier zu Lande „auf die Art nicht gesehen, und weil die piece curieuse ist, werde um Er- „laubniss bitten, sie mit in der Druck zu geben[2] ob ich gleich dabey, nach „Ew. Hoch-Edl. Befehl, das anstössige in den von M. Hn. selbst sogenannten „beyden unpolirten Briefen auszulassen besondere Sorge tragen werde, und „bloss dero Meynung von der Solmisation und den Modis (die ja nach ge- „gebener eigenhändigen permission der gantzen Welt bekandt seyn mag) „in gehörigen terminis zu entdecken gesinnet bin. Wenn ich aber solchem-

[1] Vid. Organisten-Probe in der Vorbereitung p. 65 & seq.

[2] Es ist oben schon eine Beschreibung davon ertheilet, die, in Ermanglung der Noten, einiger massen zureicht.

„nach nur ein Paar unpolirter Briefe von M. Hr. erhalten haben soll, so ver-„langt mich ungemein, einen einzigen polirten zu sehen; doch stehet dahin, „ob Ew. Hoch-Edl. mich damit bewürdigen wollen.

„Wo das Semitonium sitzet, das habe durch meines Hochgeehrten „Herrn gütige Manuduction nun endlich begriffen, dass es nehmlich in allen „12. Octaven meines systematis (majoris) gleich eintreffe; aber, dass Ew. „Hoch-Edl. zu setzen belieben, die Tone thäten solches auch, das wird wohl „ein kleines, durch anderweitige grosse virtù zu bedeckendes, Versehen „seyn. Man darff nur, unbeschwert, die tonos majores à minoribus unter-„scheiden, so wird sich weisen, wie C und D so artig damit spielen. Perraro „haec alea fallit: Diese Kunst geht fest.

„Wenn aber die Modulatio, sie sey reich oder arm, de Modis eorumque „distinctione den Ausspruch geben soll, was haben denn die Semitonia für „ein unnöthiges Amt bekommen? Circulus hic vero Musica indignus est.

„Falls mein Hochgeehrter Herr dasjenige Systema, wo die Semitonia „im andern und siebenden Grade liegen (das ich nur zum Spass gemacht) „für einen neuen Modum gelten liesse, und früge denn in Ernst, non dato; „sed concesso, wo die übrigen 22 blieben? so wollte ich darauf antworten [1]. „Ich habe sie schon entworffen und dachte sie weiter auszuarbeiten; (i. e. „mit exemplis zu erläutern) allein Horatius gerieth mir eben in die Hände, „mit dem Vers in seiner VIII. Satyra:

Responsura tuo nunquam est par fama labori.

„Ob ich übrigens schlechten oder krausen Ruhm, wegen meiner un-„massgeblichen Gedancken, bei den recht- und schlecht-kundigen der Music, „davon tragen werde, als worüber M. Hr. mit einem angemassten Leidwesen „in antecessum etwas bekümmert zu seyn scheinet, solches ist mir gleich-„giltig: sintemal ich keiner von denen bin (mit Nazianzeno zu reden) quos „magis movet gloria, quam amor boni. Genug, wenn mir, wegen des herz-„lichen Eyfers für die liebe Music, eine besondere Achtung gehöret und „gebühret; ob ich sie bekomme oder nicht, daran liegt blutwenig. Mein „Wahlspruch ist dieser:

Un generoso cor s'appaga e gode
Di meritar, non d'ascoltar, la lode.

„Und hiebei mag es denn, in Gottes Namen, mit unserm kleinen Brief-„wechsel über obgeregte Materien sein Bewenden haben; dieweil ich meines „Hochgeehrten Herrn Zeit, humeur und inclination bey Leibe nichts in den „Weg zu legen gedenke, sondern mir immer die grösseste Ehre machen „werde, mit aller Hochachtung zu ersterben

Ew. Hoch-Edl.

meines Hoch- und Vielgeehrten Herrn Ober-Capellmeisters

gehorsamer Diener

Hamb. den 12. Febr. 1718. Mattheson.

[1] Es ist solches oben zur Genüge geschehen, und alles mathematisch erwiesen worden; mehr die Ohnmacht des Semitonii, als sonst etwas, ans Licht zu stellen.

„P. S. Ich bitte M. H. hiemit nochmals auf das nachdrücklichste und „inständigste, nicht eben mir, sondern vielmehr der hin und wieder unterge„drückten Music, die unverweigerliche Ehre zu erweisen, und sowohl von „andern dasigen Orten, als insonderheit von Ew. Hoch-Edl. Aufkommen, „Dignitäten, Einkommen, Rang, etc. solche facta & acta mitzutheilen, die „gar mit keiner Modestie streiten, und veritatem, absque elogio, enthalten, „auch hierauf (nehmlich auf diesen einzigen Punkt nur) eine kurze doch „gewierige, hochgeneigte und baldige Antwort zu ertheilen; sintemal ob es „gleich Ew. Hoch-Edl. Person gnug ist, dass sie würdig geschätzt werden, „des unüberwindlichsten Römischen Kaysers CAROLI VI. „erster und vornehmster Capellmeister zu seyn; so ist doch solches der ge„lehrten und curieusen Welt damit noch gar nicht genug, und sind Ew. „Hoch-Edl. als die gleichsam an der Spitze musikalischer Republick stehen, „ex officio & vocatione verbunden, durch den Beytrag der Erzehlung ihrer „rühmlichen Verrichtungen, besonderer Ehren-Stellen etc: dem Ansehen, „dem leyder! an vielen Orten schrecklich-gefallenen Ansehen unsers aller„liebsten und alleredelsten Studii kräfftigst mit aufzuhelffen:

— — — — plerumque modestus
Occupat obscuri speciem: taciturnus acerbi.

„Wird mir diese Bitte (als welcher wegen ich, die Wahrheit zu sagen, „eigentlich noch diesesmahl mit meinem Schreiben beschwerlich fallen muss; „da es sonst wohl nachgeblieben wäre) wird mir, sage ich, dieses allerbil„ligste Begehren zum viertenmal abgeschlagen: so will ich vor der Welt „entschuldiget seyn, wenn sie etwan sinistre von dergleichen misgünstigen „Weigerungen urtheilen sollte.

„Ist es denn so was seltenes, seinen eigenen Lebens-Lauff selbst zu „beschreiben? Hat es nicht der fundator Monarchiæ Romanæ selbst derge„stalt gethan, dass es biss auf diese Stunde nützlich und löblich ist? Ich „weiss zwar wohl, was Cicero Lib. V. ad Famil. Epist. 12. davon hält. Allein „man kan ihm eine Menge gelehrter Leute, und unter andern, neuern, in„sonderheit Cardanum, Thuanum &c. entgegen setzen, die es mit gutem „Glück gethan haben. Bussy[1] gehört hier oben an; seine Gedanken sind „recht edelmüthig, und verdienen billig Platz: Je parlerai (sagt er pag. 2. „seiner Memoires) moi-même de moi, & je ne ferai pas comme ceux, qui „pour avoir pretexte de faire leur panegyrique de leur histoire, l'ecrivent „sous des noms empruntez: je ne serai ni assez vain, ni assez ridicule, pour „me louer sans raison; mais aussi n'aurai-je pas une assez sotte honte, pour „ne pas dire de moi des choses avantageuses quand ce seront des veritez. „d. i. Ich werde selber von mir reden, und es denen nicht „gleichthun, die ihren Lebens-Lauff unter entlehnten Namen „abfassen, damit sie nur einen Vorwand bekommen, sich

[1] Dieser Zusatz von Bussy, und die zweite Stelle des Taciti, befanden sich nicht im Original; ich habe sie aber, um das unnöthige Bedenken desto besser zu heben, hier mit eingerückt.

„eine Lob-Rede zu halten: Ich hege keine solche lächerliche „Einbildung, dass ich mich selber, ohne Ursache, rühmen „sollte; aber es wohnet mir auch keine solche alberne „Schaam bey, dass ich etwas vortheilhafftes von mir zu „melden Bedenken tragen sollte, wenn es die lautere Wahr„heit ist.

„Jonsius recensirt die alten berühmten Leute, die sich selber ihr cur„riculum vitæ gestellt haben, Lib. III. de Scriptor. Histor. Philosoph. cap. 2. „§. 222. Vom Rutilio und Scauro sagt Tacitus, in vita Agric. cap. I. no. 3. „dass ihre Beschreibungen, die sie sich mit eigner Hand verfertiget, nec „citra fidem, nec obtrectationi, gewesen sind: das ist, sie haben weder un„glaubliche Prahlereyen, noch verkleinerliche Dinge vorgebracht; man hat „ihre Erzehlungen aufrichtig und so befunden, dass nichts dawider zu sagen „gewesen. Es redet Tacitus I. c. von der damaligen löblichen Gewohnheit „berühmter Männer, dass die meisten von ihnen ihr eigenes Leben selbst „beschrieben haben; nicht aus Hoffart, sondern aus fester Zuversicht ihres „gutes Wandels. Plerique suam ipsi vitam narrare fiduciam potius morum, „quam arrogantiam, arbitrati sunt. Zudem hat es hier ja noch eine ganz „andere Bewandniss, und ist solchen Falls das beste Mittel, dass, ob gleich „ein jeder seinen Lebens-Lauff selbst entwirfft, weil er solchen am besten „kennet; dennoch sothane Beschreibungen, Wohlstands halber, einem drit„ten Mann, zur Bearbeitung und Herausgabe, überlassen werden. Wüste ich „M. Hr. Verichtungen und Thaten so wohl, als er selbst, oder könnte die„selbe aus Büchern erlernen, (vielleicht erfahre ich doch noch etwas) ich „wollte gewiss nicht viel gute Worte darum verlieren; doch werden auch „diese die letzten sein. Adio!

7. Johann Mattheson's Anschuldigung des kais. Hofcompositors Francesco Conti.

Obwohl diese Angelegenheit seit ihrem Entstehen (1739) viel mehr als ein Jahrhundert hinter sich hat, so rumort sie noch heutigen Tages in musikgeschichtlichen Werken, so in der zweiten Auflage (1861) des vielverbreiteten Werkes F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens wie in dem verdienstvollen Handbuche der Musikgeschichte von Arey von Dommer (1868). Beide nehmen von der Ehrenrettung Francesco Conti's durch Simon Molitor in der Allg. Mus. Zeitg. 1838 pag. 153 ff. keine Notiz, und da von Anschuldigungen, auch wenn sie durch und durch lügenhaft sind, immer etwas hängen bleibt, so soll hier der ganze Sachverhalt in allen belastenden und entlastenden Stücken kurz aufgenommen und was aus amtlichen Urkunden in neuester Zeit hinzugekommen ist, zusammengestellt werden.

Nicht leicht ist ein niederträchtigeres Gewebe von Lügen mit ganz erfundenem Detail, welche für viele als der Ausspruch einer Autorität, wofür Mattheson galt, als wahr angenommen werden konnten, im günstigsten Falle mit seltenem Leichtsinne, im schlimmeren als ein Ausfluss raffinierter

Bosheit in die Welt geschickt worden als in diesem berüchtigten Handel. Mattheson gibt in seinem vollkommenen Kapellmeister an, einen Brief aus Regensburg vom 9. October 1730 erhalten zu haben, welcher die Scandalgeschichte F. Conti's wegen thätlicher Beleidigung eines Priesters und der darauf erfolgten Kirchenstrafe, des vierjährigen Kerkers auf dem Spielberge, und der ewigen Verweisung aus den österreichischen Staaten mit minutioser Genauigkeit enthalten haben soll. War Mattheson damit mystificiert worden, was nöthigte ihn denn, in einem Werke, wie der vollkommene Kapellmeister war, eine solche Scandalgeschichte aufzunehmen? Allerdings, der schreibwüthige Mattheson findet überall und zu allem Platz, und einer solchen Verlockung konnte ein solcher Freund des Scandals nicht widerstehen. Seit 1730, wo diese Begebenheit sich zugetragen haben sollte, bis zur Herausgabe des „Kapellmeisters" im Jahre 1739, also durch volle neun Jahre hätte der Mann, der wie er sagt, „voll Hochachtung für dieses ungemeinen Virtuosen (F. Conti) Verdienste als Tonmeister" überfliesst, Zeit genug gehabt, von der Wahrheit jenes infamierenden Briefes sich zu überzeugen, allein das „herzliche Mitleiden (!!) so er über Conti's Unglück und grosse Sittenschwachheit empfindet" musste den elenden Tartüffe bestimmen, der Welt, die nichts davon zu wissen begehrte, alle diese ehrenrührigen Anschuldigungen aufzutischen; im entgegengesetzten Falle wäre freilich die Welt um die schon fertigen schalen lateinischen Verse gekommen, die „man" auf Conti gemacht hat. — Auch von der 1754 in Marpurgs krit. Beitr. I. 219 ff. erschienenen Richtigstellung der Thatverhältnisse hätte der alte hartgekochte Sünder Kenntniss nehmen können und sollen, allein das war für einen Menschen mit Mattheson's eherner Stirne eine lächerliche Zumuthung.

Dem Leser, welcher die nachfolgenden Actenstücke durchzugehen Anstand nimmt, sei gleich hier erwähnt, dass Francesco Conti sich keines Vergehens schuldig gemacht, dessen Sohn, Ignazio Conti, aber in der Hitze eines Wortwechsels einen Priester thätlich beleidigt habe, worüber er zum Kirchenbann verurtheilt, durch Abbitte auch hievon nach einem Monat der Untersuchung Absolution erhielt. Alles übrige wegen Stehens an der Kirchthüre, Festungsstrafe und Landesverweisung ist vollständig Erdichtung.

8. Joh. Mattheson, vollk. Kapellmeister, p. 49, schreibt:

„§. 46. Conti, der grosse, aber auch unglückselige Tonkünstler, ehemals kais. Vice-Kapellmeister (!) ein in seiner Wissenschaft vortrefflicher Mann, von dessen Fatalitäten ich bei dieser Gelegenheit einige glaubwürdige Nachricht zu geben nicht umhin kann, war . . . . .

§. 47. Die Hochachtung, so ich für dieses ungemeinen Virtuosen Verdienste als Tonmeister trage, und die ein jeder, der solche Verdienste recht einsiehet, mit mir hegen wird, sammt dem herzlichen Mitleiden, so ich über sein Unglück und grosse Sittenschwachheit empfinde, werden mich entschuldigen, dass ich hier einschalte den folgenden

§. 48. Auszug eines Briefes aus Regensburg vom 9. Oct. 1730: „Am 10. Sept. ist zu Wien der kais. Compositore di Musica Francesco Conti vermöge des, von dasigem Consistorio über ihn erkannten Kirchenbannes, vor die Thür der Cathedralkirche zu St. Stephan gestellet worden. Es hatten zwar Ihro kais. Maj. aus angebornen höchsten Milde das dreimalige Stehen auf eines gesetzt; nachdem sich aber der Mann das erste Mal im Gesichte vieler hundert Personen, sehr übel aufgeführet, als ist derselbe den 17. Sept. zum andern Male, vor obgedachte Kirchthüre in einem langen härenen Rock, so man ein Busskleid nennet, zwischen zwölf Rumorknechten, die einen Kreis um ihn geschlossen, mit einer brennenden schwarzen Kerze in der Hand, eine Stunde lang gestellet worden, desgleichen auch am 24. dito geschehen soll. Seine Speise ist Wasser und Brot, so lange er unter der geistlichen Obrigkeit stehet; nach Uebergebung aber an die weltliche soll derselbe dem von ihm geschlagenen Geistlichen 1000 Gulden Schmerzengeld und noch alle Unkosten bezahlen, sodann vier Jahre auf dem Spielberge sitzen und nachgehends auf ewig aus den östr. Landen verwiesen werden; dieweil er als er zum ersten Male vor der Kirchenthüre gestanden eine so grobe und ärgerliche Unverschämtheit gebraucht. Vorgemeldter Hofcompositeur ist darum zu solcher Strafe verurtheilt worden, dass er an einen weltlich. Geistlichen gewaltthätig Hand geleget und selbigen mit vielen Schlägen übel tractieret hat. Es ist folgendes Epigramma auf ihn gemacht worden.

Non ea Musa bona est, nec Musica composuisti
Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis:
Et Bassus nimium crassus, neque consona clavis:
Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas.“

So weit Ehren Mattheson's Anschuldigung.

●. Joh. Joach. Quantz in Marpurg krit. Beitr. (1754) I. 219 f. sagt gelegentlich der Schilderung der Oper Costanza e Fortezza von Fux:

„Ich bediene mich dieser Gelegenheit, diesen braven Mann (Francesco Conti) gegen die sogenannte glaubwürdige Nachricht aus Regensburg vom 10. Oct. 1730, mit welcher Hr. Legationsrath Mattheson hintergangen worden, und die S. 40 des vollkommenen Kapellmeisters eingeschaltet ist zu retten. Es war nicht dieser Conti, sondern sein Sohn, der den Geistlichen geschlagen hatte, und deswegen die dort beschriebene Kirchenbusse thun musste. Die übrigen Umstände sind wahr. Weil dieser Sohn damals unter den sogenannten kais. Hofscholaren war und sich auf die Composition legte, so hat es leicht geschehen können, dass man ihn mit dem Vater verwechselt hat. Ausser glaubwürdigen Zeugen, die damals in Wien anwesend gewesen sind und beide gekannt haben, ist auch dieses ein sicherer Beweis, dass es der Vater nicht gewesen sein könne, weil er im Carneval 1732 die auf dem kais. Theater aufgeführte Oper Issipile in Musik gebracht, welches man mit dem in Wien gedruckten Buche dieser Oper allzeit beweisen kann. Dem Sohne ist die Landesverweisung erlassen wor-

den. Er ist nach der Gefangenschaft wieder nach Wien gegangen, kommt aber dem Vater in musikalischen Verdiensten in geringstem nicht bei. Man nennt ihn insgemein Contini."

10. Simon Molitor, Ehrenrettung des weiland kais. Hofcomposiseurs in Wien Francesco Conti gegen eine in Mattheson's Vollkommenen Kapellmeister überlieferte ehrenrührige Anecdote. [A. Mus. Ztg. 1838. p. 153 ff.]

„Ignazio Conti, kais. sogen. Hofscholar — Sohn des kais. Hofcompositeurs Francesco Conti — zur Zeit des Vorfalles 31 Jahre alt, gerieth zu Anfang des Monats August 1730 mit einem Geistlichen aus Sicilien, Namens Steffano Bertoni, in einen Worstreit, in dem er sich so weit vergass, den letztern thätlich zu mishandeln. Dieser forderte ihn vor das geistliche Gericht, welches nach gepflogener Verhandlung über den Ignazio dem kanon. Rechte gemäss, den Kirchenbann aussprach, von welchem derselbe jedoch schon am 18. Sept. auf seine demüthige Bitte die Absolution erlangte. Ignazio Conti war übrigens gegen geleistete Bürgschaft während der Untersuchung auf freiem Fusse, und es kommt hervor, dass gegen denselben das brachium seculare nicht aufgerufen worden war."

Alles übrige von Mattheson angeführte ist reine Erfindung.

11. Ignazio Conti erscheint in den Hofschematismen ununterbrochen von 1721 bis 1760, namentlich auch in den Jahren 1731, 1732, 1733, 1734 als kais. Hofscholar. Wäre er wegen eines schweren Vergehens zu mehrjähriger Gefängnissstrafe verurtheilt und gefangen gehalten worden, so würde er in den Hofschematismen sicher nicht als Hofscholar fortgeführt worden sein. Man hatte daher auch von Seite des Hofes diesem unbesonnenen Streiche des heissblütigen Italieners keine besondere Bedeutung beigelegt, da überdies schon vom Jahre 1733 durch mehrere aufeinanderfolgende Jahre Serenaden und Oratorien seiner Composition aufgeführt wurden, und Fux denselben im Jahre 1739 (Beil. VI. 257) zum Titular-Hofcompositor vorgeschlagen hatte. — Auch auf den noch lebenden Vater muss dieses Ereigniss keinen nachhaltigen Eindruck gemacht haben, denn in dessen Testament vom 2. Juli 1732 wird sein Sohn Ignaz ohne Bemerkung mit den Worten zum Universalerben eingesetzt: „8° Istituisco, facio e nomino e voglio, che sia mio erede universale vero e legitimo il d^to mio carissimo figlio Ignazio Conti." — Am Schlusse heisst es amtlich: „Gegenwärtiges Testament ist im Beisein des eingesetzten Universalerben Ignaz Conti und des Julii Consojno eröffnet worden." Wien 19. Juli 1732 (L. Ger. Arch. in Wien Test. $\frac{6821}{732}$).

Alle diese Behelfe zusammengenommen, sollte man meinen, können genügen, die grundlose Beschuldigung des Francesco Conti durch Joh. Mattheson für alle Zeiten darzuthun. — Allein man hat Belege zu dem Worte des Dichters: L'homme est de feu pour le mensonge, il est de glace pour la vérité.

Beilage IV.

Zum Gradus ad Parnassum — Dedicationen.

1. Der vollständige Titel dieses berühmten Werkes lautet:

Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad Compositionem Musicæ Regularem Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacrae Caesareae, ac Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori praefecto. Viennae Austriae, Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Caes. Regiaeque Catholicae Majestatis Aulae-Typhographi, 1725.

Es ist in Folio, die Notenbeispiele mit beweglichen Typen gedruckt, enthält 280 paginierte und 6 nicht-paginierte Seiten. Einigen Exemplaren ist ein Titelkupfer beigegeben, den Musenberg vorstellend mit Stufen, auf deren oberster ein Jüngling, mit einem Buche im Arme, von Apollo mit einem Lorberkranze gekrönt wird, während die Musen sich in verschiedenen Entfernungen gruppieren.

Das Buch eröffnet mit folgender Dedication an den Kaiser Karl VI. gerichtet.

Augustissimo, Invictissimo ac Potentissimo Principi Carolo VI., Romanorum Imperatori.

Auguste Caesar

Si flumina ad Oceanum, unde originem trahunt, cursum suum reflectunt: si terra rore matutino madefacta eundem humorem, tanquam in grati animi tesseram, ad aethera denuo mittit; quo alias Opusculum hoc se vertat, nisi ad Te Auguste Caesar? Tuum enim est jure Dominii; quia partus clientis. Tuum est origine; quia Inclytorum Antecessorum Tuorum sub Auspiciis Musica mea initium sumpsit, et incrementum traxit. Tu, excelse Monarcha, animum addidisti: Tu sumptus suppeditasti: clementissimo Benignitatis Tuae annutu in lucem prodit. Quidquid itaque emolumenti studiosa juventus exinde caeperit, totum Majestati Tuae in acceptis referendum est. Quam ob rem non dedignaberis, benignis oculis adspicere, quod omni ex parte tuum est; et cujus ante actae vitae labores tam clementi assensu comprobasti (quantae autem molis est, exquisito selectoque sapori satisfacere Tuo) ejusdem postremum ferme, quasi Cygni cantum, eadem benignitate Tua Te complexurum esse, minime diffido. Hac spe fretus ad Sacratos provolutus pedes emorior

Sac. Caes. Regiaeque Cathol. Majestatis Tuae

Clientum infimus

Joannes Josephus Fux, Styrus."

Auf diese folgt Praefatio ad lectorem. (Veranlassung zu diesem Werke.) Das ganze Werk zerfällt in 2 Bücher — die speculative und die practische Musik; das erste Buch ist in 23 Capita das zweite ist in V Exercitia abgetheilt, welche zu Unterabtheilungen mehrere Lectiones haben.

2. Die Aufschriften der Abtheilungen mit einer kurzen Angabe des Inhaltes, wenn er nicht schon aus der Aufschrift hervorgeht, sollen hier folgen.

Libri Primi (pagg. 1—42).

Caput I.

[Begriff der speculativen (theoretischen) und practischen Musik.]

Caput II. De Sono.

[Physicalische Erscheinung des Schalles.]

Caput III. De Numeris, eorumque Proportionibus et Differentiis.

[Rationale und irrationale Zahlen — Proportionen — Musicalische Proportionen — Folgen daraus: verschiedene Genera: multiplex etc.]

Caput IV. De Genere multiplici.

[Genus multiplex Begriff. Dupla. Tripla. Quadrupla.]

Caput V. De secundo Proportionum Genere.

[Genus superparticulare e. gr. 3:5. — sesquialtera etc.]

Caput VI. De tertio Proportionis Genere.

[Proportio superbipartiens u. dgl. rationale und irrationale Verhältnisse.]

Caput VII. De quarto Proportionis Genere, multiplex Superparticulare nuncupato.

[Dupla sesquialtera — Tripla sesquialtera u. dgl.]

Caput VIII. De quinto Proportionis Genere, multiplex superpartiens dicto.

[Dupla superbipartiens tertias, quartas etc.]

Caput IX. De Divisione. De divisione arithmetica.

[Drei Theilungen arithmetisch, harmonisch, geometrisch. Begriff und Beispiele der arithmetischen Theilung.]

Caput X. De Divisione harmonica.

[Begriff und Beispiele.]

Caput XI. De Divisione geometrica.

[Ebenso wie voriges Caput.]

Caput XII. De Multiplicatione Rationum.

Caput XIII. De Additione Rationum.

Caput XIV. De Subtractione Rationum.

Caput XV. De Octava.

[Intervalle der Octav. — Monochord. Schallverhältnisse.]

Caput XVI. De Quinta seu Diapente.

[Schallverhältnisse zum Grundton und zur Octav u. s. w.]

Caput XVII. De Quarta seu Diatesseron.
Caput XVIII. De divisione Quintae, sive Diapentes.
Caput XIX. De Divisione Tertiae majoris seu Diatoni.
Caput XX. De Formatione Sextae majoris et minoris.
Caput XXI. De formandis Semitonio majore et minore et Commate.
Caput XXII. De Intervallis compositis, et eorum componendorum methodo.

[Grosse und kleine Non — die Decimen — Undecimen, Duodecimen u. s. w.]

Caput postremum. De hodierno Musicae Systemate.

[Genus Diatonicum modernum — Genus Cromaticum modernum — De Unisono — Secunda — Tertia — Quarta — Quinta — Sexta — Septima — Octava mit ihren Unterabtheilungen — Consonantiæ — Motus rectus — contrarius — obliquus].

Liber Secundus. (pagg. 43 — ad finem.)

Dialogus.

[Der Schüler Josef wird vom Meister Alois zum Unterrichte in der Composition angenommen. — Begriff des Ausdrucks Contrapunkt.

Exercitii I

Lectio I. *De nota contra notam.*

[Note gegen Note gleicher Zeitgeltung, nur durch Consonanzen. — Cantus firmus.]

Lectio II. *Sive secunda Contrapuncti species.*

[Arhsis — Thesis — Zwei oder drei Noten des Contrapunkts gegen eine Note des Cantus firmus.]

Lectio III. *De tertia Contrapuncti Specie.*

[4 Semiminimae (Viertelnoten) gegen eine Semibrevis (ganze Note).]

Lectio IV. *De quarta Contrapuncti specie.*

[Ligaturen oder Syncope — der Consonanz — der Dissonanz — Auflösung der Dissonanzen.]

Lectio V. *De quinta specie Contrapuncti.*

[Contrapunctum floridum = alle bisherigen Species des Contrapunkts zusammenfassend].

Exercitii II

Lectio I. *De Nota contra Notam in Tricinio.*

[Note gegen Note im dreistimmigen Satze].

Lectio II. *De positione minimae contra brevem in Tricinio.*

[Zwei halbe Noten gegen die Ganze im dreistimmigen Satze.]

Lectio III.

[Vier Viertelnoten gegen eine Ganze im dreistimmigen Satze.]

Lectio IV. *De Ligatura.*

[Die Ligatur im dreistimmigen Satze.]

Lectio V. *De Contrapuncto florido.*

[Wie Exerc. I. Lect. V. — hier für den dreistimmigen Satz.]

Exercitii III

Lectio I. *De Quatricinio sive Quatuor partium compositione.*

[Wie früher zuerst Note gegen Note — hier im vierstimmigen Satze.]

Lectio II. *De minimis contra Semibrevem.*

[Wie Exerc. II. Lect. II. — hier im vierstimmigen Satze.]

Lectio III. *De Semiminimis contra Semibrevem.*

[Wie Exerc. II. Lect. III. — hier im vierstimmigen Satze.]

Lectio IV.

[Ligaturen im vierstimmigen Satze.]

Lectio V.

[Das Contrapunctum floridum im vierstimmigen Satze.]

Exercitii IV

Lectio unica.

[Von der Imitation.]

Exercitii V

Lectio I. *De fugis in genere.*

[Das Subject in jeder der sechs Modi (Tonarten).]

Lectio II.

[Die zweistimmige Fuge.]

Lectio III.

[Die dreistimmige Fuge.]

Lectio IV.

[Die vierstimmige Fuge.]

Lectio V.

[Der doppelte Contrapunkt in der Octav — Anwendung auf die Fuge.]

Lectio VI.

[Der doppelte Contrapunkt in der Decime — Anwendung im dreistimmigen Satze.]

Lectio VII.

[Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime — Umkehrung — Fuge mit 3 Subjecten — Die Figur der Variation — der Anticipation — Die 6 Modi (Tonarten) mit den transpositis — Von den verschiedenen Subjecten der Fugen — Vom Geschmacke — Vom Kirchenstile — Vom Stile a Cappella ohne Orgel — Analysen von Mustern dazu — A Cappella mit Orgel und Instrumenten. — Vom Stilus mixtus — Vom Recitativ — Der musicalische Ausdruck — Schluss.]

Als Musikbeispiele führt Fux in diesem Werke folgende grössere Sätze eigener Composition in Partitur an:

1. Kyrie aus der Missa Vicissitudinis. pag. 244 squ.
2. Offertorium: Ad te Domine levavi. pag. 247. squ.
3. Hymnus Ave Maria gratia plena. pag. 256 squ.
4. Kyrie aus der Missa In Fletu solatium. pag. 263 squ.

5. *Christe eleison* aus derselben Messe. pag. 266 squ.
6. *Amen* aus der Missa Credo in unum Deum. pag. 268 squ.

3. Das Wiener Diarium vom 25. Juli 1725 zeigt dieses Werk mit folgenden Worten an:

„NB. Bei mir Johann Peter v. Ghelen der Röm. Kais. und Königl. Catholischen Majestät Hof-Buchdruckern, gegen dem Hof Ball-Haus über ist nunmehro zubekommen und verlegt ein neues Musicalisches Opus intituliret: Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem Methodo novâ ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita: elaborata a Joanne Josepho Fux, Sac. Caesar. ac Reg. Cathol. Majestatis Caroli Sexti Romanorum Imperatoris Supremo Chori praefecto. Kostet ungebundener 2 Gulden[1].“

Im Wiener Diarium 27. November 1726 kündet van Ghelen an: „Bei mir seynd noch einige Exemplarien des neuen musicalischen Operis intituliert: Gradus ad parnassum a J. J. Fux zu bekommen“.

Die „Neue Zeitungen von gelehrten Sachen“ (Leipzig) auf das Jahr 1725, 6. December pag. 935 enthält darüber folgende Anzeige: „Wien. Allhier ist neuerlich folgendes herauskommen: Gradus ad Parnassum — a Jo. Jos. Fux 1725. Fol. Se. Kays. Majestät haben selbst die Unkosten zu diesem Werke gegeben. Es besteht aus 2 Theilen und handelt im ersten de Musica Theoretica und im zweiten De Musica Practica. Der letzte Theil ist sonderlich sehr vollkommen, und das Latein nicht zu verachten.“

4. Von Fux Gradus ad Parnassum wurden folgende Uebersetzungen veröffentlicht:

In deutscher Sprache:

Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmässigen Musikalischen Composition auf eine neue, gewisse und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Joh. Jos. Fux Weil. Sr. Kais. u. Kön. Cathol. Majestät Carls VI. Ober Capellmeister. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Mizlern, der freien Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig. Mit 57 Kupfertafeln in Quart. 4. Leipzig im Mizlerischen Bücherverlag. 1742.

In italienischer Sprache:

Salita al Parnasso o sia Guida alla regolare composizione della Musica con nuovo e certo Metodo non per anche in ordine si esatto data alla luce e composta da Giovanni Giuseppe Fux, Principale Maestro di Cappella della S. C. e R. C. Maestà di Carlo VI., Imperatore de' Romani. Fedelmente trasportata dal Latino nell' Idioma Italiano dal Sacerdote Alessandro Man-

[1] Im Jahre 1869 kündet List & Franke in Leipzig ein Exemplar um 7 Rthr. 15 Sgr. preuss. Cour. an.

fredi, Cittadino Reggiano e Professore di Musica. Fol. In Carpi 1761 Nella Stamperia del Pubblico per il Carmignani. Con Licenza de Superiori.

In französischer Sprache:

[I^te, II^de, IIIme et dernière Partie du] Traité de Composition Musicale Fait par le Celebre Fux. On peut en l'étudiant avec attention parvenir à bien composer en très peu de tems. Il fut entrepris par ordre et aux dépens de l'Empereur pour les élèves d'Allemagne, depuis il a été adopté par Mr. Caffro, Maitre de Musique du Roi et de la Reine de Naples et du Conservatoire Royal; Il l'a traduit en Italien et c'est aujourd'hui le seul livre élementaire de Composition que l'on mette entre les mains des élèves de ce Conservatoire. Dedié a Monsieur le Comte de Montausier-Crussol Colonel du Regiment d'Orleans etc.

C'est ce même traité traduit en françois par le Sr. Pietro Denis. Qui est presenté au Public. Se vend à Paris chés Bignon, Place du vieux Louvre, l'accord parfait: Et a l'opera sous le Vestibule. Prix de la Partie Ire 7 lb. 4 s. et de même de la II. et III.

In Octav, Text und Noten in Kupfer gestochen, der I. Theil mit 80, der II. mit 100, der III. mit 92 Seiten. [Soll 1773 erschienen sein, der Titel enthält keine Jahreszahl.]

In schlechtem Französich mit vielen willkürlichen Abänderungen und Auslassungen, so dass Fétis Biogr. mit Recht sich sehr tadelnd darüber ausspricht[1].

In englischer Sprache:

Faux's Practical rules for learning composition, translated from the Latin. 4. London 1791. Mit dem Zusatze: This Book is in the very first Estimation all over Italy and Germany. (Preston, Catalogue 1797.)

Eine andere Ausgabe in Folio, 49 Seiten, welche ich der Güte des Mr. George Grove in London verdanke, hat den Titel:

Practical Rules for learning Composition. Translated from a Work intitled Gradus ad Parnassum written originally in Latin by John Joseph Feux (sic!) late chief Composer to the Roman Emperor Charles VI.

NB. this Work has recieved the approbation of the best & most approved Masters in this kingdom. London. Printed and sold by John Preston at his Musik Warehouse, n° 97, near Beaufort Buildings, Strand.

Ein mit ebensoviel Unkenntniss als Leichtsinn zusammengestellter Auszug. Völlig unbrauchbar.

5. Concentus musico-instrumentalis in septem Partitas ut vulgo dicimus, divisus, dedicatus Josepho Primo, Romanorum Regi

[1] C. F. Becker mus. Literatur col. 441 sagt: „Eine andere französische Uebersetzung (Paris chez Nadermann) wird in Whistling's Literatur Seite 1140 angeführt". Dort heisst es: „J. J. Fux, Traité de Composition. Paris, Nadermann. 15 Fr." Diese vage Buchhändlerankündigung lässt eher vermuthen, dass damit die obige Uebersetzung von Denis gemeint sei.

Authore Joanne Josepho Fux, Sacrae Caes. Maj. Compositore. Opus primum. Norimbergae Typis hacredum Felseckerianorum. An. MDCCI. Fol. (Dedicatio.)

Auguste Rex!

Quod olim Persis Medisque in more positum, ut nonnisi quae prius censorio Principis oculo exhibita Ejus digna visa sunt Majestate, in manus auderent offerre et sacrificium, id et ego mihi sacra lege sancitum sancte observandum duxi, Auguste Rex, dum sacratissimis Majestatis Tuae aris Concentum hunc meum musico-instrumentalem debiti cultus, ac subjectissimae observantiae anathema figere et litare mentem subiit cogitatio. Verebar fateor tenuitatem muneris ac levitatem, qua post modicum fors etiam non per omnia gratum in auribus sonum evanescit in auras, nihilo superstite praeter folium, quod et ipsum vento raperetur, nisi tu, Auguste Rex, grande pondus cum pondere addidisses et pretium, quando Ipsemet Musices sublime peritus Concentui huic meo non solum benignissimas aures praebuisti, sed et placere clementissimo annutu testari dignatus es, argumento mihi perquam abundanti, ut tanta Majestate Tua approbatum opusculum tibi Auguste Rex demississimo genu offerre ultra non metuerem, spe optima fretus, quod auribus jam complacite exceptum, una mecum substerni pedibus gratiosissime patieris. Majestatis Tuae

humillimus et obedientissimus

Johannes Josephus Fux.

Ad Musicum.

Habes, amice lector, Concentum meum musico-instrumentalem qualem in pluribus locis desiderari deprehendi, non in eum finem editum, ut tibi grandis artificii dem probam (quod in alio Musices genere petendum est) sed ut etiam auditoribus Musices imperitis, quorum maxima pars est, satisfacerem. Caeterum habeo quod moneam, vocabula: allegro, presto, prestissimo et alia temporis alterati indicia, ad amussim esse observanda, alias enim sperato Compositio destituetur effectu. Signum hoc ¢ virgula traversatum mensurae brevis, vulgo alla breve indicium est. Temporis ordinarii in quatuor quartas divisi signum est C sine virgula. Fruere, indulge, vale.

6. Messa di S. Carlo. Tutta in Canone. [Hofbibl. AN. 33. B. 74.]

Widmung.

Sacra Cesarea e Cattolica Reale Maestà.

Fra tutti gli altri fregi, de' quali e per merito, e per fortuna si adorna La Musica, il più glorioso è certamente quello, che a felicissimi giorni nostri essa riceve dal favore della Sacra Ces^{a}. e Catt^{a} Maestra Vostra La quale non solamente si compiace di rigvardarla benignamente come suo innocente diletto; ma si degna qualificarla come cosa sua propria con l'intiero possesso che ne tiene, e con l'intero conoscimento delle sue interne bellezze. Considerandola io perciò in questo sublime grado di onore appresso della M. V. ho giudicato mio dovere il consacrare all' invitto, e trionfante Suo Nome la presente Opera mia musicale, ed insieme ho creduto mio impegno

di redimere questa illustra professione dall' indiscreta opinione di alcuni, li quali vogliono, che nel progresso de' tempi siasi cotanto diminuita la sostanza della Musica antica, che perdutasi poscia a poco a poco anche l'idea di quella, a noi non ne sia rimasta che l'ombra sola del suo Nome occupato della moderna. Ho scelto per questa riverentissima Consacrazione il giorno dedicato al Nome di San Carlo che pur è quello della Maestà Vostra per festeggiare nell'istesso tempo i fregi di quel gran Santo ed applaudere alla Sourana Virtù del Nome di V. M. della quale la principal cura è l'ingrandimento della Religione, la felicità della chiesa e la gloria de suoi Santi. Se fra le gravissime occupazioni dell' impero e dall' altezza del suo Trono Cesareo resterà, come sospiro, alla M. V. qualche momento per abbassare un clementissimo suo sguardo a Messa Canonica, che in atto di riverentissimo omaggio Le presento, mi lusingo, che conoscerà non esser affatto smarrita l'antica Musica e che a noi ne rimane qualche avvanzo, il quale coltivato dalla meditazione, e dallo studio può far comparire ancor vivente il gusto e la dignità della medesima. Questo è stato sempre il mio scopo, ed il mio pouero talento a solo oggetto di conseruare ciò che di lei ci resta ha raccolte tutte le sue forze maggiori, sperando con il merito di questo laborioso genio di render più compatibili tutte l'altre mie debolezze. Offro dunque arditamente alla Sourana Clemenza della M. V. questo debole ma sincero tributo dell'attuale mia servitù, implorandone quell' Augusto gradimento, che può influire al mio lavoro la perfezione, che non ha da se stesso in quella gvisa che il sole, volgendo i suoi raggi ad un vile, ma puro cristallo, può farlo credere una gemma preziosa con il reverbero della sua benefica luce. Con la speranza di questa grazia e con la più sommessa venerazione dell animo mio mi prostro al soglio Imperiale, e mi umilio

Della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà Vostro

Vmilissimo, Deuotissimo e fedelissimo seruo e suddito

Giovan-Gioseffo Fux.

Beilage V.

Stände der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1680 bis 1740.

A. Von 1680—1711.

(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)

		Von		Bis	
Musik-Oberdirector.					
	Marchese Scipione di S. Croce	1709	. . . .	1710	
Kapellmeister.					
1	Johann Heinr. Schmelzer (2000 fl.)	1. Oct. 1679	† 30. Juni	1680	
2*	Ant. Draghi (2000 fl.) . . .	1. Jän. 1682	† 18. Jän.	1700	
3*	Ant. Pancotti (2000 fl.) . .	1. Apr. 1700	† 11. Juni	1709	
Vice-Kapellmeister.					
4*	Ant. Pancotti	1697	31. März	1700	
5*	Marc. Ant. Ziani	1. Apr. 1700	31. Dec.	1711	
Hoftheater-Intendant.					
6	Anton Draghi	1680	. . Ende	1681	
Compositoren.					
7*	Karl Aug. Badia (60 fl.) . .	1. Jän. 1696	† 23. Sept.	1738	
8*	Joh. Jos. Fux (60 fl.) . . .	16. April 1698	. 25. Jän.	1713	
9*	Jos. Hoffer, Violinist und Dirigent	1695?	. . . .	1705?	
10*	Frz. Dan. Thalmann, Kammer-Compositor	1696	. . Ende	1712	
11*	Giov. Batt. Bononcini . . .	1. Juli 1700	11. Sept.	1711	pass.
12*	Pet. Franz Tosi (100 fl.) . .	1. Juli 1705	. . . .	1711	
Organisten.					
13	Aless. Poglietti	1680	. † Juli	1683	
14	Carlo Cappellini	1680	. † Juni	1683	
15	Joh. Kaspar Kerl (75 fl.) . .	1. Oct. 1680	. . Ende	1692	

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
16*	Ferd. Tob. Richter (60 fl.)	1. Juli 1683	† 3. Nov. 1711 62 J. alt.
17*	Franz Matth. Techelmann (30 fl.)	1. Mai 1685	1. Oct. 1711 pens.
18*	Carl Draghi	1. Oct. 1698	† Mai 1711
19*	Leopold Rammer (45 fl.)	1. Oct. 1700	† 28. Oct. 1730 69 J. alt.
20*	Georg Reutter	3. Aug. 1700	29. Aug. 1738
21*	J. Georg Reinhard	1. Jän. 1708	1740, † 6. Nov. 1742

Bassisten.

22	Ang. Mar. Lesma	1680	30. Juni 1692
23	Ad. Felice Sances	1680	† 3. Sept. 1711 67 J. alt.
24	Giul. Ces. Donati	1680	† Juni 1692
25	Lor. Coscia	1680	1685
26*	Ferd. Mar. Ansalone (45 fl.)	1. Jän. 1682	† 30. Juni 1709 51 J. alt.
27*	Raineri Borrini (75 fl.)	1. März 1685	1. Oct. 1711 pens. † 21. Jän. 1724, 65 J. alt.
28*	Jos. Ferdinand Oepflknab (37 fl. 30 kr.)	1. Juni 1685	† Aug. 1706
29*	Lor. Gaggiotti (90 fl.)	1. Apr. 1686	1687
30*	Gius. Badia (25 fl.)	1690	1693, † 31. März 1706, 64 J. alt.
31*	Joh. Jos. Mager (50 fl.)	1. Apr. 1691	† Juli 1698
32*	Joh. G. Lautter (30 fl.)	1. Jän. 1693	1. Oct. 1711 pens. † Mai 1713
33*	Joh. B. Cativelli (45 fl.)	1697	1716
34*	Dom. Ant. Manna (100 fl.)	1. Apr. 1700	1705 (Priest. üt. mens.)
35*	Friedr. Götzinger (50 fl.)	1. Apr. 1702	1727, † 3. Dec. 1735, 74 J. alt.
36*	J. B. Cavanna (120 fl.)	1705	1708
37*	Jac. Ant. Filet (Fillé)	1. Apr. 1706	1. Oct. 1711 pens.
38*	Casp. Lindtmayr (Liedmayr)	1. Aug. 1710	1724

Tenoristen.

39	Ant. Massucci	1680	1683
40	Steff. Bonni	1680	† Jän. 1688
41	Giov. Paolo Bonelli	1680	1711 pens. † 10. Dec. 1718, 71 J. alt.
42	Nic. Mazzella	1680	1684 pens.
43	Pietro Santi Garghetti	1680	1. Oct. 1711 pens. † 27. Juni 1718, 80 J. alt.
44*	Fabrizio Cerrini (90 fl.)	1. Jän. 1687	Ende 1709 (1709 Galerie-Insp.)

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
45*	Cajet. Gollini (75 fl.)	1. Jän. 1687	1689
46*	Medardo Bronzetti (90 fl.)	1. Apr. 1687	1. Oct. 1711 pens.
47*	Joh. Angermayr (45 fl.)	1. Apr. 1691	† 18. Juli 1712 56 J. alt.
48*	Joh. Jos. Badia (25 fl.)	1694	1702 pens. † 31. März 1706
49*	M. Sebastian Zeitlinger (33 fl.)	1. Juli 1698	1740
50*	Carlo Costa (100 fl.)	1. Apr. 1700	1740
51*	Joh. B. Barbaretti (100 fl.)	1. Apr. 1701	1. Oct. 1711 pens. † 21. Juni 1730, 51 J. alt.
52*	Tomaso Bigelli (50 fl.)	1. Jän. 1702	† 23. Apr. 1732 52 J. alt.
53*	Silvio Garghetti (120 fl.)	1702	† 27. Mai 1729
54*	Ant. Borrosini	1. Jän. 1710	1. Oct. 1711 pens.
	Altisten.		
55	Aless. Contilli	1680	1684
56	Paol. Castelli	1680	† Dec. 1685
57	Ant. Pancotti	1680	März 1699
58*	Nic. Gelmini (95 fl.)	1. Oct. 1683	1. Oct. 1711 pens.
59*	Ant. Giuliani (90 fl.)	1. Apr. 1687	† 18. Aug. 1709 50 J. alt.
60*	Seb. Moratelli	1691	1694
61*	Lor. Masselli (60 fl.)	1. Juli 1691	23. Dec. 1707 pens. † 21. Oct. 1730, 57 J. alt.
62*	Salv. Mellini (120 fl.)	1698	1711
63*	Caj. Orsini (110 fl.)	1699	1711
64*	Ant. Ferini (120 fl.)	1700	1. Oct. 1711 pens.
	Sopranisten. (? einige Altisten.)		
65	Giuseppe Sardina	1680	† Apr. 1699
66	Clem. Hader	1680	März 1687
67	Dom. Laurenzio	1680	1684
68	Ad. Franz Günther	1680	† 16. Juni 1706 45 J. alt.
69	Carl. Franc. Maggio	1680	† März 1682
70	Gius. Galloni (120 fl.)	1680	März 1685
		1. Juli 1696	1. Oct. 1711 pens.
71	Matth. Schober	1680	1693
72*	Franc. Grandis (90 fl.)	1. Jän. 1687	1692
73*	Vinc. Brutti (60 fl.)	1. Jän. 1687	1694
		1698	† 27. Febr. 1724 55 J. alt.
74*	Steff. Romani (60 fl.)	1. Jän. 1690	1693
75*	Vinc. Olivicciani	1. Jän. 1700	1. Oct. 1711 pens.
76*	Ranuzio Valentini (120 fl.)	1. Apr. 1700	?
77*	Joh. Heldt	1701	1. Oct. 1711 pens. † 7. Sept. 1737, 59 J. alt.

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
78*	Giov. B. Vergelli (120 fl.) .	1. Juli 1703	. . . . 1739, † 27. Dec. 1746
79*	Dom. Tollini (120 fl.) . . .	1. Jän. 1706	 1717
	Sängerinen.		
80*	Anna M. Lisi Badia (120 fl.) .	. 1. Juli 1700	† 9. Jän. 1726
81*	Kunig. Sutterin (90 fl.) . .	1. Apr. 1700	. † Sept. 1711
82*	Kath. Kaplerin (65 fl.) . . .	1. Jän. 1707	. . . . 1713 pens.
	Violinisten.		
83	Burkart Khugler	1680	30. März 1683
84	Paul Pückl	1680	† 15. Sept. 1688
85	Guisto a Castro	1680	. . . † 1682
86	Leop. Ressler	1680	. † Dec. 1692
87	Mich. Ruech (Rauch)	1680	. 1. Oct. 1711 pens. † 4. Juli 1715, 88 J. alt.
88	J. B. Riotta (Riotti)	1680	 1683
89	Joh. Bonif. Strael	1680	. † Dec. 1702
90	And. Ant. Schmelzer	1680	. † Dec. 1700
91	Joh. Ferd. Schilling	1680	. † Febr. 1684
92	Ign. Leop. Khugler	1680	 1686
93*	Karl Schmidbauer (Gambist) (45 fl.) .	1682	. 1. Oct. 1711 pens. † 29. März 1714, 58 J. alt.
94*	Joh. Ant. Salchi (45 fl.)	1682	. 1. Oct. 1711 pens. † 1. Oct. 1722, 73 J. alt.
95*	Joh. G. Sackh	1. Nov. 1684	 1694
96*	Andr. Abendt (37 fl. 30 kr.) . . .	1686	† 3. Dec. 1729 73 J. alt.
97*	Franz Müller (30 fl.) . . .	1. Juni 1687	. † Juni 1701
98*	Joh. Jos. Hoffer (30 fl.) . .	1. April 1687	 1706
99*	Joh. Alb. Franckh (30 fl.) . .	1. Mai 1690	† 18. Jän. 1733 67 J. alt.
100*	Ferd. Barth. Bayer (Peyer) (30 fl.)	1. Mai 1691	 1692
		. . . 1697	 1714
101*	Pet. Clem. Schmelzer (30 fl.)	1. Aug. 1692	. . . . 1740 pens. † 20. Sept. 1746, 74 J. alt.
102*	Franz Römer (50 fl.) . . .	1. Juli 1696	. † Juni 1700
103*	Josef Huefnagel (Gambist) (30 fl.) .	1697	. 1. Oct. 1711 pens. † 28. Dec. 1714, 58 J. alt.
104*	Joh. Jac. Hoffer (30 fl.)	1698	† 14. Aug. 1737 64 J. alt.
105*	Ferd. Lemberger (45 fl.) . .	1. Juni 1698	. . . . 1740 pens.
106*	Nicol. Matteis (75 fl.) . . .	1. Juli 1700	† 23. Oct. 1738
107*	Andr. Zächer (45 fl.) . . .	1. Juli 1700	. † März 1707
108*	Jakob Kündler (45 fl.) . . .	1. April 1700	. † Juni 1708
109*	Gottfr. Muffat (45 fl.) . . .	1. Juli 1701	. . . † 1709

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
110*	Paul Alber (67 fl. 30 kr.) . .	1. Juni 1701	† 30. Oct. 1732
111*	Josef (Joh.?) Franckh (30 fl.)	1. Jän. 1702	† 5. Juli 1713 33 J. alt.
112*	Kasp. Wenger (30 fl.) . . .	1. Jän. 1702	. Sept. 1711 pens.
113*	Franz Strael (40 fl.) . . .	1. Jän. 1702	 1710
114*	Dom. Nanini	1705	† 7. Sept. 1708 24 J. alt.
115*	Joh. Alber	1. Dec. 1706	 1740
116*	Joh. Albr. Hain	1. Dec. 1706	† 24. Nov. 1727 50 J. alt.
117*	Leop. Ign. von Ham (30 fl.) .	1. Aug. 1706	 1710
118*	Franz Reinhart (45 fl.) . .	15 Juni 1706	† 27. Sept. 1727 45 J. alt.
119*	Franz Ant. Schmidbauer (Gambist) (60 fl.) . . .	1. Jän. 1707	† 1. Dec. 1737 48 J. alt.
120*	Ferd. Woller (30 fl.) . . .	1. Jän. 1707	† 28. Juli 1736 49 J. alt.
121*	Franz Huefnagel (Gambist) (30 fl.)	1707	 1714
122*	Mich. Jac. Crammer (40 fl.)	1708	 1713
123*	Karl Hartmann (45 fl.) . .	1. Oct. 1708	† 1. Aug. 1730 66 J. alt.
124*	Joh. Ant. Rosetter (75 fl.) .	1. Jän. 1709	 1740
125*	Ferd. Lindt (66 fl. 45 kr.) .	1. Aug. 1709	 1710

Violoncellisten.

126	Ferd. Leop. Pückl (30 fl.) . .	1. Mai 1686	. † Juni 1711
127*	Jos. Malagodi (Malagotti) (45 fl.)	1. Juli 1702	† 28. Febr. 1719 45 J. alt.
128*	Joh. Crammer (40—50 fl.)	1705	. 30. Juni 1740
129*	Ant. Schnautz (40 fl.)	1710	. 30. Juni 1740 (von 1721 Violonist.)

Violonisten.

130	Andreas Freitig	1. Oct. 1701	† 15. Oct. 1718 64 J. alt.
131	Ferd. (Fried.?) Fichtel (40 fl.) . . .	1705	† 8. Feb. 1722 35 J. alt.

Teorbisten.

132	Orazio Clementi (100 fl.)	1680	† 1. Aug. 1708 71 J. alt.
133*	Georg Reutter (25 fl.) . . .	1. Juli 1697	 1703
134*	Franc. B. Conti (100 fl.) {	1. April 1701	30. Sept. 1705
	{	1. Jän. 1708	† 20. Juli 1732 51 J. alt.
135*	Fil. Sauli (25 fl.)	1. Jän. 1707	 1709

Fagottisten.

136	Siro Mangiarotti	1680	15. Sept. 1684
137*	Joh. Fr. Sturmb (45 fl.)	1682	† 18. März 1722 64 J. alt.
138*	Karl Maillard (45 fl.) . . .	1. Jän. 1704	† 15. März 1733 73 J. alt.

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
139*	Joh. Baufils	1705	Oct. 1711 pens.
140*	Franz Mart. Sturmb (45 fl.)	1. Jän. 1708	† 30. Juni 1739 50 J. alt.
	Posaunisten.		
141*	Matth. Jos. Hammer (30 fl.)	1. Oct. 1679	1711 pens. † 19. März 1786, 88 J. alt.
142	Leopold Christian	1680	† 27. Aug. 1730
143	Joh. Fr. Fontana	1680	† Juli 1707
144*	Christian Christian (45 fl.)	1. Jän. 1698	† 17. Dec. 1712 57 J. alt.
145*	Hanns Georg Christian	1. Apr. 1702	† 22. Oct. 1721 45 J. alt.
146*	Silv. Aug. Fortuna (30 fl.)	1. Juni 1709	1711 pens.
	Oboisten.		
147*	Franz Glätzl (45 fl.)	1701	† 13. Nov. 1717 40 J. alt.
148*	Roman Glätzl (45 fl.)	1701	† 6. Juli 1727 44 J. alt.
149*	Joh. Gabrieli (60 fl.)	1705	1740
150*	Wenzel Leuttner	1705	1711 pens.
151*	Xav. Glätzl (41 fl. 40 kr.)	1705	† 20. März 1726 41 J. alt.
152*	Jos. Lorber (41 fl. 40 kr.)	1705	† 4. Mai 1724 42 J. alt.
153*	Joh. Georg Zechner (30 fl.)	1. Jän. 1710	1711 (Hofmusicus?)
154*	Ludw. Schön (21 fl. 40 kr.)	1. Aug. 1711	1740
	Cornettisten.		
155	Ben. Reithenberger	1680	† Dec. 1708
156*	Pelegr. Marcheselli (30 fl.)	1689	1. Oct. 1711 pens. † 24. Mai 1729, 69 J. alt.
157*	Leop. Pramayer (30 fl.)	1. Juli 1700	†. 26. Oct. 1737 83 J. alt.
	Lautenist.		
158*	Andr. Boor (42 fl. 30 kr.)	1697	† 6. April 1728 65 J. alt.
	Trompeter.		
159	Wolf Khlepauer	1680	† Aug. 1687
160	Georg Sigm. Hammer	1680	† 1700
161	Andr. Wagenhuber	1680	† Juni 1701
162*	Marx. Khämpfl	1680	† März 1699
163*	Tob. Andr. Pernebmer (8 fl.)	1. Juli 1698	† 16. Juni 1727
164*	Joh. Reinh. Engl (8 fl.)	1. Juli 1698	† 28. Oct. 1718 46 J. alt.
165*	Thom. Bon (22 fl. 30 kr.)	1. Juli 1698	† 16. Mai 1717 65 J. alt.
166*	Joh. Grünauer (22 fl. 30 kr.)	1. Juli 1698	† März 1704
167*	Seb. Nassoto (60 fl.)	1. März 1701	† 5. April 1733 69 J. alt.

1680—1711. *(K. Leopold I. 1680—1705. K. Josef I. 1705—1711.)*

		Von	Bis
168*	Peter Laboussier (Instructor der Knaben)	1701	† 6. Sept. 1713 70 J. alt.
169*	Georg Gortschek	1. Juni 1706	. . . . 1712, † 12. Jän. 1718, 58 J. alt.
170*	Nic. Gesorka	1706	† 16. Mai 1737 72 J. alt.
171*	Franz Jos. Hollandt	1. Jän. 1711	 1712
172*	Franz Turnovsky	1. Jän. 1711	. . . . 1712, † 20. Sept. 1738, 60 J. alt.

Cantoreiknaben, deren Zahl nicht angegeben ist.
2 Orgelmacher und Calcanten.
1 Lautenmacher.
2 Diener.

B. Von 1712—1740.

(K. Karl VI. 1711—1740.)

Musik-Oberdirectoren.

	Von	Bis
Ferd. Ernst Graf Mollart	1712	 1716
Don Juan Buxados Conde de Cavellà	1717	 1721
Principe Luigi Pio di Savoia	1721	 1732
Ferd. Graf Lamberg	1732	 1741

Kapellmeister.

173	Marc. Ant. Ziani (2500 fl.)	1. Jän. 1712	† 22. Jän. 1715 62 J. alt.
174*	Joh. Jos. Fux (3100 fl.)	8. Febr. 1715	30. Juni 1740, † 13. Febr. 1741, 81 J. alt.

Vicekapellmeister.

175*	Joh. Jos. Fux (1600 fl.)	26. Jän. 1713	7. Febr. 1715
176*	Anton Caldara (1600 fl.)	1. Jän. 1716	† 28. Dec. 1736 66 J. alt.
177*	Luc. Ant. Predieri	6. Febr. 1739	1. Sept. 1747

Compositoren.

178	Carl Aug. Badia (1440 fl.)	1742	† 23. Sept. 1738 66 J. alt.
179*	Franc. Conti (1440 fl.)	1. Jän. 1713	† 20. Juli 1732 51 J. alt.
180*	Gregor. Genuesi	1. April 1718	† 1. Oct. 1720 65 J. alt.
181*	Georg Porsile (1440 fl.)	17. Dec. 1720	† 29. Mai 1750
182*	Georg Reutter jun. (600—1200 fl.)	1. Mai 1731	1. Sept. 1747
183*	Matt. Palotta (400 fl.)	25. Febr. 1733	. . . . 1741 react. 1749

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
184*	J. G. Reinhardt	1734	1740 † 6. Nov. 1742, 65 J. alt.
185*	Georg Christ. Wagenseil (360 fl.)	6. Febr. 1739	† 1. März 1777
186*	Gius. Bonno	6. Febr. 1739	31. Jän. 1774

Concertmeister.

187*	Kilian Reinhard (720 fl.)	1698	† 23. März 1729 75 J. alt.
188*	Andr. Amiller (900 fl.)	20. April 1729	1740

Organisten.

189	Leopold Rammer (640 fl.)	1712	† 28. Oct. 1730 69 J. alt.
190	Georg Reutter (900 fl.)	1712	† 29. Aug. 1738 82 J. alt.
191	J. G. Reinhardt (900 fl.)	1712	30. Juni 1740 pens. † 6. Nov. 1742
192*	J. Franz Neubauer (720 fl.)	1. Juli 1713	† 1. Oct. 1732 63 J. alt.
193*	Gottlieb Muffat (720 fl.)	3. April 1717	1763 pens.
194*	Anton Karl Richter (500 fl.)	3. Aug. 1718	† 11. Nov. 1763
195*	Joh. B. Payer (500 fl.)	1721	† 10. April 1733 55 J. alt.
196*	Franz Rusofsky	17. Juli 1726	1740 pens. react. 1750, † Nov. 1763
197*	Ant. Werndle (550 fl.)	22. Juli 1733	1741 pens. react. 1750
198*	Wenzel Pürk	6. Febr. 1739	† 18. Juli 1763 45 J. alt.
199*	Matth. Karl Reinhardt	6. Febr. 1739	1762 pens. † 1. Febr. 1767

Bassisten.

200	Joh. B. Cativelli	1. Oct. 1711	1716
201	Friedr. Götzinger (900 fl.)	1. Oct. 1711	† 3. Dec. 1735 74 J. alt.
202	Casp. Liedmayr (900 fl.)	1. Oct. 1711	† 15. Aug. 1724 55 J. alt.
203*	Casp. Corvo (720 fl.)	1. Juli 1713	† 18. Oct. 1728 48 J. alt.
204*	Pet. P. Pezzoni (1260 fl.)	1. Jän. 1715	† 17. Juli 1736 60 J. alt.
205*	Christ. Praun (1080 fl.)	1. Juli 1715	1740, † 28. Febr. 1772, 76 J. alt.
206*	Christ. F. Denck (500 fl.)	1720	4. Aug. 1726
207*	Matth. Huetter (500 fl.)	1720	1739
208*	Leop. Piellacher (500 fl.)	1720	1739
209*	Ant. Pöck (500 fl.)	März 1725	1740, † 13. Aug. 1766, 67 J. alt.
210*	Jos. Moser (400 fl.)	1726	1740, † 8. Juli 1750, 50 J. alt.
211*	Ant. Ign. Werndle (400 fl.)	23. März 1727	1732 1733 Hoforganist.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
212*	Ant. Perti (Berti)	1729	. . . . 1740, † 8. Dec. 1741, 56 J. alt.
213*	J. Karl Herrich	1729	. . . . 1740, † 22. Nov. 1779, 74 J. alt.

Tenoristen.

214	Joh. Seb. Zeitlinger (900 fl.) . . .	1712	. 30. Juni 1740 pens. † 10. April 1749, 78 J. alt.
215	Carlo Costa (1440 fl.)	1712	30. Juni 1740 pens.
216	Tomaso Bigelli (900 fl.)	1712	† 23. April 1732 52 J. alt.
217	Silvio Garghetti (1400 fl.)	1712	† 27. Mai 1729
218	Francesco Borrosini (1800 fl.) . . .	1712	† 20. Mai 1731 jub.
219*	Vinc. Gampi	1. Juli 1713	† 20. Aug. 1718 52 J. alt.
220*	Lor. Masselli (1440 fl.)	1714	† 12. Oct. 1730 57 J. alt.
221*	Jos. Timmer (540 fl.)	1719	† 27. Aug. 1750 54 J. alt.
222*	Jul. Cavaletti	1720	. . . . 1723 pens.
223*	Christ. Payer (500 fl.) . . .	1. Oct. 1720	. † 6. Mai 1759 64 J. alt.
224*	Matth. Oettl (720 fl.) . . .	1. Oct. 1720	† 11. Juni 1725 51 J. alt.
225*	Gaet. Borghi (1800 fl.) . .	1. Juli 1720	 1740
226*	Jos. Timmer jun. (200 fl.) .	27. Dec. 1728	10. Nov. 1729 ausgetreten.
227*	Claud. Pasquini	1733	 1739
228*	Ignaz Finsterbusch (300 fl.) . .	1. Mai 1730	† 29. April 1753 49 J. alt.
229*	Ant. Werndle (Bass) . . .	28. März 1728	 1732

Altisten.

230	Salv. Mellini	1. Oct. 1711	 1716
231	Gaet. Orsini (1800 fl.) . . .	1. Oct. 1711	. 30. Juni 1740
232*	Lor. Masselli	1. April 1712	. . . . 1721? † 12. Oct. 1730, 57 J. alt.
233*	Ludw. Miraglies (750 fl.)	1715	. 16. Juli 1726 jub.
234*	Giov. Greco (900 fl.) . . .	1. Oct. 1716	. . . . 1740, † 1. März 1768, 85 J. alt.
235*	Pietro Cassati (1800 fl.) . .	1. April 1717	. . . . 1740, † 23. Nov. 1745, 61 J. alt.
236*	Ant. Amaducci (400 fl.)	1729	 1739
237*	Pietro Galli (720 fl.) . . .	10. Mai 1732	 1740
238*	Fil. Antonelli	1. Jän. 1734	 1740
239*	Gius. Appiani (1800 fl.) . .	1. Jän. 1739	 1741

Sopranisten.

240	Vinc. Brutti (1800 fl.) . . .	1. Oct. 1711	† 27. Febr. 1724 55 J. alt.
241	Giov. B. Vergelli (1440 fl.)	1711	. . . . 1739 pens. † 27. Dec. 1747, 80 J. alt.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis	
242	Domen. Tollini.	1712	. . . 1717	
243*	Giov. Vincenzi (1440 fl.) . .	1. Jän. 1713	. 8. April 1739	41 J. alt.
244*	Carlo Menga	1. Juli 1713	 1717	
245*	A. Galli	1. Jän. 1715	 1718	
246*	Pietro Rauzzino (648 fl.) . .	1. Oct. 1716	 1740	
247*	Gius. Monteriso (7—1400 fl.)	1. Oct. 1716	 1740	
248*	Domen. Genovesi (1440 fl.) .	1. April 1717	 1740	
249*	Nic. Signorile (Alt) (1000 fl.)	1. März 1721	 1740	
250*	Giov. Carestini (1440 fl.) . .	1. April 1723	. 1. Oct. 1725	
251*	Giac. Vitali (1500 fl.) . . .	1. Jän. 1728	. . . † 1736	
252*	Pietro Petazzi (900 fl.) . .	12. März 1728	. 30. Juni 1740	pens.
253*	Angelo Antonelli (900 fl.) .	1. Jän. 1733	 1740	
254*	Angelo Monticelli (1800 fl.) .	1. Jän. 1733	 1740	entl.
255*	Felice Salimbeni (1500 fl.)	1733	 1738	

Sängerinen.

256	Anna M. Lisi Badia (1800 fl.)	1. Oct. 1711	† 9. Jän. 1726	
257*	Mar. Landini (Conti) (4000 fl.)	1. Jän. 1713	. . . † 1722	
258*	Reg. Schoonians (2700 fl.) . .	Juni 1717	 1740	pens.
259*	M. Anna Hülverding (Schulz) (600 fl.)	1718	 1740	pens.
260*	Rosa d'Ambreville (Borrosini) (1800 fl.)	1. März 1721	 1740	pens.
261*	Anna d'Ambrevillé (Perroni) (1440 fl.)	1. März 1721	 1740	
262*	Lucr. Panizza (400 fl.) . .	1. Juli 1723	 1740	pens.
263*	Anna Rogenhofer (Schnautz) (1000 fl.)	1. Juni 1726	 1740	pens.
264*	M. A. Lorenzoni (Contini) (4000 fl.)	1. Juni 1726	. . März 1732	ausgetreten.
265*	Ther. Holzhauser (Reutter) (1700 fl.)	1. Juli 1728	 1740	
266*	Barb. Pisani (1500 fl.) . . .	1. Jän. 1731	31. März 1738	ausgetreten.

Violinisten.

267	Andreas Abend (900 fl.)	1712	† 3. Dec. 1729	73 J. alt.
268	Joh. Alb. Franckh (720 fl.)	1712	† 18. Jän. 1733	67 J. alt.
269	Ferd. Barth. Peyer (720 fl.)	1712	 1714	
270	Pet. Clem. Schmelzer (540 fl.) . . .	1712	30. Juni 1740 † 20. Sept. 1746,	pens. 74 J. alt.
271	Joh. Jac. Hofer (900 fl.)	1712	† 14. Aug. 1737	64 J. alt.
272	Ferd. Lemberger (720 fl.)	1712	30. Juni 1740	pens.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
273	Nic. Matteis (1440 fl.)	1712	† 23. Oct. 1737
274	Paul Alber (810 fl.)	1712	† 30. Nov. 1732 80 J. alt.
275	Jos. Franckh (540 fl.)	1712	 1714
276	Joh. Alber (540 fl.)	1712	. . . . 1740 pens. † 28. Mai 1745, 72 J. alt.
277	Joh. Alb. Hain (360 fl.)	1712	† 24. Nov. 1727 50 J. alt.
278	Karl Hartmann (540 fl.)	1712	† 1. Aug. 1730 66 J. alt.
279	Franz Reinhard (900 fl.)	1712	† 27. Sept. 1727 45 J. alt.
280	Mich. Jac. Crammer (540 fl.)	1712	 1713
281	Ferd. Woller (720 fl.)	1712	† 28. Juli 1736 49 J. alt.
282	Joh. Otto Rosetter (900 fl.)	1712	 1740
283*	Seb. (Karl?) Gigl (360 fl.)	1712	. . . . 1740 pens.
284*	Jos. Fasching (360 fl.)	1712	† 6. Febr. 1732
285*	Franz Hintereder (360 fl.)	1712	† 26. Dec. 1724
286*	Angelo Ragazzi (1080 fl.)	1. Juli 1713	. . . . 1740 pens. † 12. Oct. 1750, 70 J. alt.
287*	Jos. Karl Denk (700 fl.)	1. Juli 1713	 1740
288*	Nicolo Angropoli (522 fl.)	1. Juli 1713	† 22. Juni 1732
289*	Tomaso Piani (900 fl.)	1. Juli 1717	30. Juni 1740
290*	Giov. Ant. Piani (1800 fl.)	1721	30. Juni 1740
291*	Leop. Libano (500 fl.)	12. Nov. 1721	30. Juni 1740
292*	Franz Wolter	1721	 1731
293*	Joh. Ign. Angermayr (450 fl.)	1. Febr. 1721	† 23. Febr. 1732 31 J. alt.
294*	Franz Jos. Timmer (540 fl.)	1721	† 8. Dec. 1731
295*	Bernard Ziller (500 fl.)	1721	. . . . 1740, † 5. Juli 1743, 46 J. alt.
296*	Joh. Georg Hintereder (540 fl.)	1721	. . . . 1740, † 23. Febr. 1769, 79 J. alt.
297*	Gottfr. Schweinberger (360 fl.)	1. Jän. 1727	. . . . 1740 pens. † 14. Oct. 1763, 82 J. alt (Balletgeiger).
298*	Franz Karl Pernember (400 fl.)	25. Nov. 1727	. . . . 1740, † 2. Juni 1754, 57 J. alt.
299*	Filippo Salviati (460 fl.)	25. Nov. 1727	. . . . 1740, † 27. März 1766, 60 J. alt.
300*	Joh. Franz Reinhard (460 fl.)	1. Dec. 1730	. . . . 1740, † 22. April 1761, 47 J. alt.
301*	Joh. Ernst Muffat (500 fl.)	1. Dec. 1730	. . . . 1740, † 25. Juni 1746, 48 J. alt.
302*	Joh. Paul Hammer (500 fl.)	30. Jän. 1732	. . . . 1740, † 6. Oct. 1748, 45. J. alt.
303*	Ferd. Grossauer (400 fl.)	10. Mai 1732	. . . . 1740, † 14. Sept. 1763, 59 J. alt.
304*	Ign. Stadlmann (500 fl.)	1. Jän. 1736	. . . . 1740, † 24. Febr. 1753, 39 J. alt.
305*	Franz Karl Kammermayr (260 fl.)	1. Aug. 1736	30. Juni 1740 ausgetreten.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
306*	Jac. Jos. Woller (500 fl.) . .	1. Nov. 1736	 1740
307*	Karl Jos. Denk (430 fl.) . . .	9. Mai 1737	 1740

Violoncellisten.

308	Jos. Malagodi	1712	† 28. Febr. 1719 45 J. alt.
309	Ant. Schnautz	1712	. 30. Juni 1740 (von 1721 Violonist).
310	Joh. Crammer	1712	. 30. Juni 1740 pens.
311*	Franz Pet. Schnautz (540 fl.)	1. Jän. 1719	. . . . 1722 (später Violonist).
312*	Pietro Adò (900 fl.)	1720	. . . . 1740, † 7. Aug. 1762, 75 J. alt.
313*	Ant. Rajola (720—1000 fl.)	1721	. 30. Juni 1740 pens. (Weltpriester).
314*	Franz Alborea (1260 fl.)	1721	† 20. Juli 1739
315*	Giov. Perroni (1800 fl.) . .	1. April 1721	. . . . 1740, † 10. März 1748, 60 J. alt.
316*	Karl Franz Drenger (500 fl.)	28. Dec. 1725	. . . . 1740, † 15. Juni 1745, 43 J. alt.
317*	Christian Röttig (450 fl.) . .	7. März 1740	. . . . 1740, † 7. April 1764, 55 J. alt.

Violonisten.

318	Andreas Freitig	1712	† 15. Oct. 1718 64 J. alt.
319	Ferd. (Friedr.) Fichtl (480 fl.) . . .	1712	† 28. Febr. 1722 85 J. alt.
320*	Domen. Apuzzo (700 fl.) . .	1. Juli 1713	† 10. Oct. 1740 63 J. alt.
321*	Ant. Schnautz (480 fl.)	1721	. 30. Juni 1740, † 2. Febr. 1756, 67 J. alt.
322*	Fr. Pet. Schnautz (540 fl.)	1722	30. Juni 1740, † 18. Juni 1755, 54 J. alt.

Gambisten.

323	Franz Ant. Schmidbauer (720 fl.) . .	1712	† 1. Dec. 1737 48 J. alt.
324	Franz Hueffnagel (720 fl.)	1712	 1714

Baritonist.

325*	Marc. Ant. Berti (540 fl.) . .	1. März 1721	 1740

Teorbist.

326	Franz Conti (1440 fl.)	1712	† 20. Juni 1732 51 J. alt.

Cimbalist.

327	Max Hellmann (1000 fl.)	1724	. . . . 1740, † 20. März 1763, 60 J. alt.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
	Cornettisten.		
328	Leop. Pramayer (Bromayer) (720 fl.)	1712	. 26. Oct. 1737 88 J. alt.
329*	Johann Georg Griesbacher (500 fl.)	1721	† 27. Juni 1740 56 J. alt.
330*	Jod. Ad. Christ (500 fl.) . .	1. Juli 1738	. . . . 1740, † 4. Febr. 1746, 61 J. alt
	Lautenist.		
331	Andre Boor (Pohr)	1712	† 6. April 1728 65 J. alt.
	Fagottisten.		
332	Joh. Franz Sturmb (540 fl.)	1712	† 18. März 1722 64 J. alt.
333	Karl Mailliard (540 fl.)	1712	† 15. März 1733 78 J. alt.
334	Franz Mart. Sturmb (540 fl.) . . .	1712	† 30. Juni 1739 50 J. alt.
335*	Tob. Woschitzka (500 fl.) .	1. April 1721	. . . . 1740, † 29. März 1752, 69 J. alt.
336*	Joh. G. Schindler (500 fl.) . .	1. Mai 1722	† 15. März 1725 55 J. alt.
337*	Joh. Jac. Friederich (500 fl.)	28. Dec. 1725	† 18. April 1741 50 J. alt.
338*	Ant. Maillard (540 fl.) . . .	13. Juli 1733	. . . . 1740, † 8. April 1755, 54 J. alt.
339*	Franz Phil. Friedrich (500 fl.)	7. März 1740	. . . . 1740, † 4. Febr. 1777, 60 J. alt.
	Oboisten.		
340	Franz Glätzl (540 fl.)	1712	† 13. Nov. 1717 40 J. alt.
341	Roman Glätzl (540 fl.)	1712	† 6. Juli 1727 44 J. alt.
342	Joh. Gabrieli (720 fl.)	1712	. . . . 1740 pens. † 1. Nov. 1741, 66 J. alt.
343	Xav. Glätzl (500 fl.)	1712	† 20. März 1726 41 J. alt.
344	Jos. Lorber (500 fl.)	1712	† 4. Mai 1724 42 J. alt.
345	Ludw. Schön (500 fl.)	1712	. 30. Juni 1740 pens. † 13. April 1758, 68 J. alt.
346*	Franz Fasser (500 fl.) . . .	1. Juli 1713	 1714
347*	Ludw. Schulz (600 fl.)	1721	† 28. Febr. 1740 55 J. alt.
348*	And. Widmann (540 fl.)	1721	. . . . 1740, † 8. Dec. 1767, 98 J. alt.
349*	Dan. Franz Hartmann (550 fl.) . . .	1721	. . . . 1740, † 17. Mai 1772, 81 J. alt.
350*	Dav. Hermann	1721	. . . . ?
351*	Zach. Gazzaroli (360 fl.)	1732	 1740
	Posaunisten.		
352	Leopold Christian (900 fl.)	1712	† 27. Aug. 1730
353	Hanns Georg Christian	1712	† 22. Oct. 1721 45 J. alt.

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis
354	Leop. Christian jun. (600 fl.) . . .	1712	. . . . 1740, † 2. Dec. 1760, 77 J. alt.
355*	Andr. Boog (500 fl.) . . .	1. Oct. 1720	. . . . 1740, † 21. Juni 1763, 72 J. alt.
356*	Andr. Steinbruckner (440 fl.)	8. Dec. 1721	† 6. Aug. 1724 39 J. alt.
357*	Ign. Steinbrucker (440 fl.) .	30. Jän. 1725	. . . . 1740, † 9. Sept. 1765, 64 J. alt.
358*	Steph. Tepser (400 fl.) . .	1. Dec. 1730	. . . . 1740, † 9. Nov. 1769, 80 J. alt.
359*	Leop. (Ferd.?) Christian (400 fl.)	11. Dec. 1736	. . . . 1740, † 26. April 1783, 66 J. alt.

Jägerhornisten.

360	Wenzl Rossi (360 fl.)	1712	. . . . 1738?
361	Friedr. Otto (360 fl.)	1712	† 4. Dec. 1718 32 J. alt.

Musical. Trompeter.

362	Tob. Andr. Pernebmer (165 fl.) . .	1712	† 16. Juni 1727
363	Joh. Reinh. Engl (270 fl.)	1712	 1724
364	Seb. Nassoto (720 fl.)	1712	† 5. April 1733 69 J. alt.
365	Thom. Bon	1712	† 16. Mai 1717 65 J. alt.
366	Joh. Gortschek (135 fl.)	1712	† 12. Jän. 1718 58 J. alt.
367	Nic. Jesorka (135 fl.)	1712	† 16. Mai 1737 72 J. alt.
368*	Franz Küefel (790 fl.) . . .	1. Oct. 1711	 1740
369*	Thom. Wlach (750 fl.) . . .	1. Oct. 1711	. . . . 1740 ausgetreten.
370*	Joh. Čižiček (400 fl.) . . .	1. Oct. 1711	 1714
371*	Andr. Zechart (300 fl.) . .	1. Oct. 1711	. 4. Juni 1730
372*	Math. Schmidt (400 fl.) . .	1. Oct. 1711	 1740
373*	Georg Rud. Hien (Hein) (750 fl.)	1. Juli 1713	. . . . 1740 ausgetreten.
374*	Math. Koch (400 fl.) . . .	1. Juli 1713	. . . . 1740 ausgetreten.
375*	Joh. Mich. Rebhendl (400 fl.) .	1. Juli 1713	† 17. Juni 1728
376*	Franz Turnovsky (360 fl.)	1712	† 20. Sept. 1738 60 J. alt.
377*	Franz Jos. Hollandt (540 fl.) . . .	1712	. . . . 1740, † 31. Oct. 1747, 60 J. alt.
378*	Joh. Franz Bonn (240 fl.)	1720	. . . . ?
379*	Franz Schön	1721	. . . . 1731, † 23. Febr. 1742, 60 J. alt.
380*	Christ. Grünauer	1721	† 7. März 1721 44 J. alt.
381*	Rud. Koberer	1721	. . . . ?
382*	Jac. Ernst Sesler	1721	† 21. Febr. 1739 66 J. alt.
383*	Joh. Hanisch (400 fl.) . . .	10. Juni 1730	 1740

1712—1740. *(K. Karl VI. 1711—1740.)*

		Von	Bis	
384*	Joh. Ernst Peyer (250 fl.) .	1. Juli 1733	1740	
385*	Franz Kreybich (160 fl.) . .	2. April 1738	1740	
386*	Ferd. Hölzl (160 fl.) . . .	2. April 1738	1740	ausgetreten.

Pauker.

387	Max Hellmann (400 fl.)	1720	† 9. Febr. 1722	
388	Joh. Gottfr. Denk (400 fl.) .	1. Jän. 1720	† 28. Juni 1732	
389	Jac. Leop. Hellmann (400 fl.)	10. Juni 1730	1740, † 22. März 1742, 58 J. alt.	
390	Leop. Phil. Vogl (250 fl.) . .	1. Juli 1731	† 24. Juli 1737	40 J. alt.

Cantoreiknaben, deren Zahl nicht angegeben ist.

3 Copisten. 2 Calcanten. 1 Diener. 1 Lautenmacher.

Alphabetisches Register der Stände der Hofkapelle von 1680—1740.

Abendt Andr. 96. 267.
Adò Pet. 312.
Alber Joh. 115. 276.
Alber Paul 110. 274.
Alborea Franc. 314.
Amaducci Ant. 236.
d'Ambreville (Perroni) Anna 261.
d'Ambreville (Borrosini) Rosa 260.
Amiller Andr. 188.
Angermayer Joh. 47.
Angermayer Joh. Ign. 293.
Angropoli Nic. 288.
Ansalone Ferd. Mar. 26.
Antonelli Ang. 253.
Antonelli Fil. 238.
Apuzzo Dom. 320.
Appiani Gius. 339.

Badia Anna M. Lisi 80. 256.
Badia Carl Aug. 7. 178.
Badia Gius. 30.
Paletta Matt. 183.
Pancotti Ant. 3. 4. 55.
Panizza Lucr. 252.
Barbaretti Joh. B. 51.
Pasquini Claud. 227.
Paulis Joh. 139.
Payer Christ. 223.
Bayer (Peyer) Ferd. Barth. 100. 269.
Payer Joh. B. 195.
Pernember Fr. Karl 298.
Pernember Teb. Andr. 163. 362.
Perroni (d'Ambreville) Anna 261.
Perroni Giov. 315.
Perti (Berti) Ant. 212. 325.
Petazzi Pietr. 252.
Peyer Joh. Ernst 384.
Pezzoni P. Paul 204.
Piani Giov. Ant. 290.
Piani Tom. 289.
Pichlacher Leop. 208.
Bigelli Tomaso 52. 216.
Pio di Savoia, Princ. Luigi vor 173.
Pisani Barb. 266.
Pöck Ant. 209.
Pogletti Al. 13.
Bon Thom. 165. 365.
Bonelli Giov. P. 41.
Bonn Fr. Jos. 378.
Bonni Steff. 40.
Bonno Gius. 186.
Bononcini Giov. B. 11.
Boog Andr. 355.
Boor Andr. 158.
Borghi Gaet. 225.
Borrini Rain. 27.

Borrosini Ant. 54.
Borrosini (d'Ambreville) Rosa 260.
Persile Gius. 181.
Pramayer (Bromayer) Leop. 156. 328.
Praun Christ. 205.
Predieri Luc. Ant. 177.
Bronzetti Med. 46.
Brutti Vinc. 73. 240.
Pücki Ferd. Leop. 126.
Pucki (Bickl) Paul 84.
Pürk Wenz. 198.

Caldara Ant. 176.
Kammermayr Franz K. 305.
Cappellini Carlo 14.
Kaplerin Cather. 82.
Carestini Giov. 250.
Cassati Pietr. 235.
Castelli Paolo 56.
a Castro Giusto 85.
Cativelli Joh. B. 33.
Cavalletti Jul. 222.
Cavanna J. B. 36.
Caveilà Juan Graf, vor 172.
Keri Joh. Kasp. 15.
Cerrini Fabr. 44.
Khämpfl Marz. 162.
Khlepauer Wolf. 159.
Christ Jos. Ad. 330.
Christian Christian 144.
Christian Hanns Georg 145. 353.
Christian Leop. 142. 352.
Christian Leop. (jun.) 354.
Christian Leop. (Ferd.) 359.
Khugler Burkh. 83.
Kugler Ign. Leop. 92.
Clementi Oraz. 132.
Koberer Rud. 381.
Koch Math. 369.
Conti Franz B. 134. 179. 326.
Conti (Landini) Mar. 257.
Contiili Aless. 55.
Contini (Lorenzoni) M. A. 264.
Corvo Kasp. 203.
Coscia (Cascia) Laur. 25.
Costa Carlo 50. 215.
Crammer Joh. 128. 310.
Crammer Mich. Jac. 122. 280.
Kreybich Franc. 385.
Kuefel Franz 368.
Kündler Jac. 108.
Czižek Joh. 370.

Techelmann Fr. Math. 17.
Denck Christ. F. 206.
Denk Jos. Gottfr. 388.
Denk Jos. Karl 287.
Denk Karl Jos. 307.
Tepser Steph. 357.
Thalmann Fr. Dan. 10.
Timmer Franz J. 294.
Timmer Jos. 201.
Timmer Jos. (jun.) 226.
Tollini Domen. 79. 242.
Donati Jul. Caes. 24.
Tosi Pet. Franz 12.
Draghi Ant. 2. 6.
Draghi Carlo 18.
Drenger Karl Friedr. 316.
Turnovsky Franz 172. 376.

Engl Joh. Heinr. 164. 363.

Valentini Ranuzio 75.
Fasching Jos. 284.
Fasser Franz 283.
Vergelli Joh. Bapt. 78. 241.
Ferini Ant. 64.
Fichtel Ferd. (Friedr.) 131. 319.
Fliet Jac. Ant. 37.
Finsterbusch Ign. 228.
Vincenzi Dom. 243.
Vitali Giov. 251.
Vogl Leop. Phil. 390.
Fontana Joh. Friedr. 143.
Fontana Silv. Aug. 146.
Franckh Joh. Albr. 99. 268.
Franckh Jos. (Joh.?) 111. 275.
Freitig Andr. 130. 218.
Friederich Franz Phil. 339.

Friederich Joh. Jac. 337.
Fux Joh. Jos. 8. 174. 175.

Gabrieli Joh. 149. 342.
Gaggiotti Lor. 29.
Galli A. 245.
Galli Pietro 237.
Galloni Jos. 70.
Gampi Vinc. 219.
Garghetti P. Santi 43.
Garghetti Silv. 53. 217.
Gazzaroili Zach. 351.
Gelmini Nic. 58.
Genucci Demen. 248.
Genuesi Greg. 180.
Geserska Nic. 170.
Gigl Seb. Karl 283.
Giuliani Ant. 59.
Glätzl Franz 146. 340.
Glätzl Rom. 148. 341.
Glätzl Xav. 151. 343.
Gollini Caj. 45.
Gortschek Georg 169.
Gortschek Joh. 366.
Götzinger Friedr. 35. 201.
Grandis Franc. 72.
Greco Giev. 234.
Griesbacher Joh. G. 329.
Gressauer Ferd. 303.
Grünauer Christ. 380.
Grünauer Joh. 166.
Günther Ad. Fr. 68.

Hader Clem. 66.
Hain Joh. Albr. 116. 277.
von Ham Leop. 117.
Hammer Georg Sigm. 160.
Hammer Joh. Paul 302.
Hammer Math. Jos. 141.
Hanisch Joh. 383.
Hartmann Dan. Fr. 349.
Hartmann Karl 123. 278.
Hein (Hien) G. Rud. 373.
Heidt Joh. 77.
Heilmann Max 327. 387.
Hellmann Jac. Leop. 389.
Hermann Dav. 350.
Herrich J. Karl 213.
Hien G. Rud. 373.
Hintereder Franz 285.
Hintereder Joh. G. 296.
Hoffer Joh. Jac. 104. 271.
Hoffer Jos. 9. 98.
Hollandt Fr. Jos. 171. 377.
Hölzl Ferd. 386.
Holzhauser (Reutter) Ther. 265.
Huefnagel Franz 121. 324.
Huefnagel Jos. 103.
Huetter Matth. 207.
Hülverding (Schulz) M. Anna 269.

Jeserka Nic. 367.

Labeussier Pet. 168.
Lamberg Ferd. Graf, vor 17[illegible]
Landini (Conti) Mar. 257.
Laurenzio Demen. 67.
Lautter Joh. G. 32.
Lemberger Ferd. 105. 272.
Lesma Ang. Mar. 22.
Leuttner Wenz. 150.
Libano Leop. 271.
Liedtmayr Kasp. 38. 202.
Lindt Ferd. 125.
Lerber Jos. 152. 344.
Lorenzoni (Contini) M. A. 264.

Mager Joh. Jos. 31.
Maggio Carl. Ferd. 69.
Maillard Ant. 338.
Maillard Karl 138.
Malagotti (Malagodi) Jos. 127. 308.
Mangiarotti Siro 136.
Manna Dom. Ant. 34.
Marchesolli Pell. 156.
Masselli Lor. (Alt.) 61. 232.
Masselli Lor. (Ten.) 220.
Masucci Ant. 39.
Mattels Nic. 106. 273.
Mazzella Nic. 42.

Meilini Salv. 62. 230.
Menga Carlo 244.
Miraglies Ludw. 233.
Mollart Ferd. E. Graf, vor 173.
Monterise Gius. 247.
Monticelli Aug. 254.
Moratelli Seb. 60.
Moser Jos. 210.
Muffat Gottfr. 109.
Muffat Gotti. 193.
Muffat Joh. Ernst 301.
Müller Franz 97.

Nanini Dom. 114.
Nassotto Seb. 167. 364.
Neubauer J. Franz 192.

Olivicciani Vinc. 75.
Oepflknab Jos. Ferd. 28.
Orsini Cajet. 63. 231.
Oetti Matth. 224.
Otto Friedr. 361.

Ragazzi Ang. 286.
Rajeia Ant. 313.
Rammer Leop. 19. 189.
Rauzzino Pietr. 246.
Rebhendi J. Mich. 375.
Reinhart Franz 118. 279.
Reinhart Joh. Franz 300.
Reinhardt Joh. Georg 21. 184. 191.
Reinhard Kil. 187.
Reinhardt Math. Karl 199.
Reittenberger Bened. 155.
Ressler (Rössler) Leop. 86.
Reutter Georg (sen.) 20. 133. 190.
v. Reutter Georg (jun.) 182.
Reutter (Holzhauser) Ther. 265.
Richter Ant. Karl 194.
Richter Ferd. Tob. 16.
Riotta (Riotti) Joh. B. 88.
Regenhofer (Schnautz) Anna 263.
Romani Steff. 74.
Römer Franz 102.
Rossi Wenzel 360.
Rosetter Joh. Ant. 124.
Rossetter Joh. Otto 282.
Röttig Christ. 317.
Ruch Mich. 87.
Rusofsky Franz 196.

Sackh Joh. G. 95.
Salchi Joh. Ant. 94.
Salimbeni Fel. 255.
Salviati Fil. 299.
Sances Ad. Fel. 23.
Santa Croce, March. Scip. vor 1.
Sardina Gius. 65.
Sauli Fil. 135.
Schilling Joh. Ferd. 91.
Schindler Joh. G. 336.
Schmelzer Andr. Ant. 90.
Schmelzer Joh. Heinr. 1.
Schmelzer Pet. Clem. 101. 270.
Schmidbauer Franz Ant. 119. 323.
Schmidtbauer Karl 93.
Schmidt Math. 372.
Schnautz (Regenhofer) Anna 263.
Schnautz Ant. 129. 309.
Schnautz Franz Pet. 311. 322.
Schober Math. 71.
Schön Franz 379.
Schön Ludw. 154. 345.
Scheonians Reg. 258.
Schulz Ludw. 347.
Schulz (Hülliverding) M. Anna 259.
Schweinberger Gottfr. 297.
Sesler Jac. Ernst 382.
Signorile Nic. 249.
Stadlmann Ign. 304.
Steinbruckner Andr. 356.
Steinbruckner Ign. 357.
Strael Franz 113.
Strael Joh. Bon. 89.
Sturmb Fr. Mart. 140. 334.
Sturmb Joh. Franz 137. 332.
Sutterin Kunig. 81.

Wagenhuber Andr. 161.
Wagenseil G. Christ. 185.

Wenger Kasp. 112.
Werndle Ant. 197. 229.
Werndle Ign. 211.
Widmann Andr. 348.
Wiach Thom. 369.
Weiler Ferd. 120. 281.
Weiler Franz 292.
Weiler Jac. Jos. 306.
Weschitzka Teh. 335.

Zächer Andr. 107.
Zechart Andr. 371.
Zechner Joh. G. 153.
Zellinger Joh. Seb. 49. 214.
Ziani M. Ant. 5. 173.
Ziller Bernh. 295.

Beilage VI.

Urkunden: Fux, Gutachten über Hofmusiker von 1715 bis 1740.

Aus dem Archive des k. k. Oberstthofmeisteramtes.

1715. Referat vom 29. Junii.

1. „Sebastian Nachtigall kombt ein vmb ein Hof-Violinisten-stell weillen aber dermahlen kein apertur vorhanden, er auch Nachtigall zum geigen nit tauglich ist, alss kann ich in dessen anbringen nit einrathen."

[Wurde nicht angestellt.]

1715. eod.

2. „Johann Baptista Schnauz Kay. Instrument Diener versichet schon in das 48 Jahr disen Dienst mit grosser embsigkeit. Hat beynebens auch die obsicht gehabt über die Kay. Instrument Cammer ohne einziges extra emolumentum: biss erstlich ein welscher Orgelmacher deme 360 fl. nachgehendts Georg Reitter Kay. Organisten mit 400 fl. iahrlichen adjuto dise inspection ist aufgetragen worden, vndter welchen beden vill sachen verdorben und auch verloren gangen seynd, alsso dass desshalben ihme Schnauz die Verwahrung gedachter Cammer widerumb anuertraut worden ist. Kommet also aller unterthgst. ein nur vmb die Helffte von einer deren obbenannten besoldungen. Ich finde seine allerunterthänigste bitt billich, geschicht derohalb mein einrathen, dass ihme Schnauz wegen seiner so langjährigen embsigen Diensten 150 fl. jährlich in seinem Hocherlebten alter zu einer consolation möchten allergnädigst verwilligt werden, doch seinen nachkommenden zu keiner Consequenz."

1715. eod.

3. „Johann Petter Mair organist ist veranlasset worden, da Georg Reitter Kay. Organist die Esential Capelmaister-Stell neben dem vorhin schon gehabten Gnadenbildt bey St. Stephan angenommen, vmb dessen Hof Dienst einzukommen in mainung, dass er Reitter den Hof Dienst nit wurde versehen können, gestalten er sich auch zu diesen Zill vnd Endt in der Kay. Capellen vndt sonsten auch hat hören lassen, Weillen er aber nachgehends erfahren, dass er Reitter dessen vngehindert den Kay. Hof Dienst zu behalten die Gnad hat: alss kombt er Mair allerundterthgst. ein vmb die Gnad vmbsonst zu diennen; vnd weillen hierdurch der Music das geringste aggrauio nit anwachset, alss ist mein einrathen, dass Ihme Mair

solche organisten Stell ohne Besoldung allergdgst. möchte conferirt werden, damit er durch dieses mitl saluo suo honore stehen möge."

1715. eod.

4. „Ferdinand Carl Sances dess in die 38 Jahr gewesten Vice- und Würcklichen Capell Maisters Felice Sances Hinterlassener Sohn kombt allerunterthgst. ein vmb die vnter beden Kay. May. Leopoldo vnd Josepho müldtreichsten angedenkhens genossene 10 fl. monatlich. Weillen ich nun keinen Capelmaister weiss, welcher so uill geschrieben hätte alss er Sances, massen mit dessen composition der maiste thail der Capelle annoch angefüllet sich befindet, dahero Ihme auch zu seiner letzten Kay. Gnad für seine 5 Söhne 60 fl. monatlich lauth beyliegenden Attestationen seynd allergdgst. ausgeworffen worden, auf so lang von solchen 5 Söhnen einer in Leben sein möchte, von welchen 60 fl. 10 monatlich auf dem supplicanten gefahlen. alss ist meine mainung, ess möchte Ihme solche 10 fl. in erwegung angezogener motiuen noch ferner ad dies vitae allergdgst. gereichet werden, weillen er Supplicant ohnedem schon zimblich bei iahren."

1715. eod.

5. „Augustin Fontan ist einer von denen ienigen so dass vnglickh getroffen reformiret zu werden; vnd weillen die reformation zu dem endte ist vorgenommen worden, damit die überflüssigen und vntauglichen sollten vorbeygegangen werden, alss kan ich in dessen ansuchen, damit er widerumb in Dienst angenomben wurde nit einrathen, wohl aber dessen grosse Armuth und zahlreiche Familie Ihro Kay. May. zu füssen legen mit allerunterthgst. Bitt, dass seinem grossen Elend auf eine andere Weiss möchte abgeholfen werden."

1715. eod.

6. „Ich finde diesen Scolarn Antoni Carl Richter noch nit qualificirt genug zu einem Hof-Organisten, dahero erachte ich für nöttig dass er vorhero noch mehr studire vnd biss zur besseren perfection mit dem Scolarn geldt sich zufriden stellen möge."

[Wurde erst 1718 angestellt.]

1715. eod.

7. „Giuseppe Porsille Ihro Kay. May. gewester Capel-Maister in Barcellona, von seinen posto der Vice-Capel-Maister Stell in Neapel abgefordert sich dato ohne Dienst in grosser Noth befindend, kommet bey Ihro May. allerunterthgst. ein, bey geschehenen Tottfahl des Capel-Maisters Ziani seel. mit einem posto in Dero Hof-Capellen consolirt zu werden. Ich finde ihn einen guten virtuosen von gutten gusto. Weillen aber Ihro May. mehrere wissenschaft von ihme haben, erachte ich mein einrathen vnnöthig zu sein."

[Wurde 1720 Hofcompositor.]

1715. eod.

9. „Tomaso Bigelli Tenorista hat ein wohlaussgebende Stimme für die Capellen vnd gar ein geringe Besoldung gegen denen andern Tenoristen, alss ist meine mainung ess möchte Ihme seine prouision mit 10 Thaller monatlich accrescirt werden.“

1715. eod. (n. 17.)

9. „Franciscus Carolus Drenger, Kay. härtschiren Rott Maisters seel. verwaister Sohn suchet Hof Scholar zu werden. ziehet an seines Vatters durch mehr dann 30 iahr so wohl bey Hof alss auch in Feldt prästirte beschwärliche Dienste erworbene meriten der gestalten, dass ich den Sohn einer Kay. Gnadt wirdig acht. Ich kan aber für die Scolarn nit einrathen auss vrsachen, weillen hirdurch unnottwendiger weiss die Spesen bey der Music immer Höher steigen vnd mithin beschwärlicher fahlen man auch nit versichert ist, ob dergleichen Scolaren reusciren möchten, beynebens auch haubtsächlich zu reflectiren ist, dass die arme reformirte bey sich eraigneter apertur vor allen andern sollen accomodirt werden.“

1715. Referat vom 29. Juni. (n. 20.)

10. „Friderich Gazinger (Götzinger) Basista, so für die Capellen eine sehr starkhe vnd aussgebende stimme hat, der auch den last deren beschwärlichsten Diensten gar offt allein hat tragen müssen; beynebens auch einer von denen fleissigsten Dienern ist, doch aber vill weniger Besoldung hat, alss einige von seinen mit Basisten, meritiret gar wohl mit dem von ihme allerunterth. gebettenen accrescement der 15 fl. monatlich consolirt zu werden, damit er Supplicant seinen alterlebten armen Vattern desto füglicher zu undterhalten vermöge.“

1715. eod. (n. 26.)

11. „Francesco Scarlati 26 Jahr gewester Capel Maister zu Palermo in Sicilien Von dennen dem Erz Hauss von Oesterreich übel gesinten von aldort vertriben kombt allerunterth. ein vmb die Vice Capel Maister Steell in der Kay. Hof Capellen. Ich finde diesen Supplicanten wegen seiner virtù vnd sonst beywoneten gutten aigenschafften sehr tauglich: Weillen aber dieser posto von mehrer consideration, alss vndterwerffe Ihro Kay. May. allergnädigst. Verordnung mich ganz und gar.“

[Wurde nicht angestellt.]

1715. eod. (n. 27.)

12. „Georg Hämetter Ihro May. der Verwittibten Kayserin Eleonora Violonist hat 4 ganzer iahr vndter Iro May. Kaysers Josephi glorreichster Regirung in Dero Hof-Capellen vnd allen andern Diensten vmbsonst gedienet mit der Hofnung in Dienst zu kommen, kombt abermahlen allerunterthgst. Supplicando Ein vmb die würkhliche Violonisten Stell: weillen aber dermahlen kein apertur vorhanden, er aber Supplicant ein gutter Vir-

tuos in seinem Instrument ist beynebens auch ein Clauir spillet, alsso dass er der vrsachen halben bey dennen operen vnd andern welsch-gesungenen Festen mit dem Violon zu accompagniren sehr tauglich seyn würde: alss geschicht mein allerundterthän. einrathen es möchte disen Supplicanten indessen biss zu einer apertur vmbsonst ohne besoldung zu dienen allergdgst. erlaubt werden, damit seine vülföltige Dienst vnd Eyffer künfftighin nit fruchtloss ablauffen möchte."

1715. eod. (n. 29.)

13. „Deren zwey Supplicanten Johann Gabriels und Johann Albers Memorialien seynd so confus eingericht, dass ich deren anbringen nit verstehen vnd zu folge dessen kein bericht dariber erstatten kann."

1715. eod. (n. 38.)

14. „Wentzl Rossi vnd Fridrich Otto bede Kay. Jägerhornisten komen alleruntertbgst. ein umb ein accrescement: ess ist war dass deren Besoldung 20 Thlr. monatlich für einem wenig, mithin hart damit zu leben ist. beynebens aber auch zu reflectiren ist, dass selbe selten und wenig Dienst bey der Music haben überlasse demnach dises zu Ihro May. allergdst. disposition."

1715. eod. (n. 39.)

15. „Frantz Xaveri Gläzl reformirter Hautboist kombt alleruntertbgst. ein widerumb in Dienst aufgenommen zu werden. Weillen nun dieser Supplicant ein gutter Virtuos, vnd in dreyen Instrumenten, als Hautbois, Flutte Allemande, vnd Fagott excellirt, bey nebens auch an statt seines kranckhen Bruders schon ein geraumme Zeit gedienet hat, auch Sie drey Brüder alss zusammen gewonnet ein gutten Concert machen: alss ist meine mainung, es möchte ihme in dessen biss zu einer apertur noch ferner doch ohne Besoldung zu diennen allergdgst. erlaubet werden.

1715. eod. (n. 41.)

16. „Antonio Caldara, Compositore di Musica kombt ein vmb die Capel Maister oder Vice-Capel Maister Stell, vnd in fahl selbe vergeben wären, vmb erster Compositor di camera zu sein. Weillen Ihro May. von disem Virtuosen volständige, ich aber wenig wissenschaft habe, alss überlasse dieses Höchst gedacht Ihro Kay. May. allergsten disposition."

[Wurde 1716 Vice-Hofkapellmeister.]

1715. eod. (n. 44.)

17. „Francesco Ziani Bruder dess iüngst verstorbenen Capel Maisters khombt allerunt. vmb ein pension: ich weiss zwar kein exempel dass die geschwistrigten deren verstorbenen bedienten wären mit pensionen versehen worden, kan doch aus mitleiden nit vmbgehen, dero Kay. May. allermüldtreichsten gütte selben zu recommendiren vnd zu beherzigen vor-

zustellen, dass er Supplicant mit seinem Weib vnd 8 Kindern seine maiste vndterhaltung von dem verstorbenen Brudern genossen mithin durch dessen Tottfahl in die eusserste Noth gerathen ist.“

1715. eod. (n. 45.)

18. „Leopoldt Christian Trombonist, welcher in seinem instrument seines gleichen nit hat, vnd dahero die schwäristen executionen Ihn allein treffen, khombt alleruntg. ein vmb ein accrescement, ich kan wegen obangezogenen motiuen nit anders alss einrathen, dass ihme zu seinen ietzt habenden 50 fl. monatlich noch 10 fl. allergdst. beigelegt werden.“

(Schluss des Referates.)

19. „Weillen nun dises mein wahrhafte, vnd von aller Freundtschafft vnd passion entfernete mainung ist über die mir zugeschickte memoralien, alss hoffe vnd zugleich vndterthgst. bitte Ihro Hochfürstl. Durchl. (Oberst-hofmstr.) möchten sich belieben lassen mein in der warheit vnd aufrichtigkeit gegründtes einrathen mit dero referat und hohen protection zu secundiren, damit dardurch gleich anfangs meiner carica ich bey der Music in Credit gesetzt und mithin zur Beförderung Ihro May. Diensten ein Haubtsachlicher Vorschub gegeben werde.

Ew. Hochf. Durchl.

vndterthänigst gehorsambster Diener,

Johann Jos. Fux,

Capel Maister.“

1716, 30. Juli.

20. Tenorist Franceso Borosini. „Weillen dieser Supplicant wegen seiner Virtù so wohl in Teatro, Camera alss auch Capellen fast in allen Festen gebraucht wirdt und dennoch weith weniger besoldung genüsst, alss andere, Welche dergleichen Dienste nit praestiren; alss ist meine wenigste mainung, er Supplicant möchte mit 20 Thaller monatlich allergdgst. consoliret werden.“

1716. eod.

21. Joh. Georg Reinhardt Kay. Organista. „Weillen dieser Supplicant neben seiner Organistenstell auch in der Composition gute Dienst leistet, gleich beyliegende lista aufweiset, aber darfür noch zu dato die geringste consolation nit genoss; alss ist meine allerunterthg. Mainung, er Supplicant möchte mit dem ingebettenen accrescement allergn. consoliret werden.“

1716, 7. Sept.

22. In dem Gutachten des Obsthfmstramtes über das Gesuch des Gfen. Leopold von Windischgratz um die Direction über die Kay. Musik wird gesagt „dass derselbe sicherem Vernehmen nach von jugend

an auf die fundamenta der Music sich mit solcher Erlehrnungsbegierde vndt Freud verlegt, auch darbei so wohl reussiret, dass bereits verschiedene Compositiones, deren Einige vor Ew. Kay. May. aller Höchster Person produciret worden wäre, verferttigt, welche deroselben Capellmaisters Fux approbation verdienet haben."

[K. Karl VI. ernannte aber den Kammerherrn Conde de Cavellà zu dieser Stelle.]

1717, 3. April.

23. „Dise 4 Supplicanten, alss Ferdinand Fichtl, Antoni Schnauz, Frantz Hindter Edter, Johann Crämmer kommen allerunterth. ein umb ein accrescement; obwohlen ich wohl weiss, dass Ihro May. dermalen nit gesindt seynd iemand zu accresciren; Weillen aber die noth dieser 4 Supplicanten so gross vnd die Gelegenheit Ihnen zu helfen ohne ein neues aggravio da ist, indeme durch den Tottfahl des iüngst verstorbenen Ferdinandt Peyer Violinisten Ihro May. 40 Thaller monatlich heimbgefallen, alss ist mein allerunterth. einrathen, es möchte disen 4 absonderlich denen letzten zweyen, welche nur 30 fl. monatlich haben, auch ohne Quartir seindt geholfen werden.

1717, 3. April.

24. „Weillen albereit 2 Jahre verflossen, dass diser Supplicant Domenico Tollini Musico Soprano vmb seine Dimission allerunterth. angehalten hat, auss mangel anderer Sopranen aber auf ihme dissfahl gethanner remonstrirung biss hiehero in Kay. Diensten sich hat gebrauchen lassen — alss ist meine unterthän. Mainung, es möchte ihme Tollini solche reiterato supplicirte Dimission allergdgst. accordiret; vnd weillen er für seine Abfertigung seiner angebohrnen Modestie nach, nichts anders verlanget, alss den speciosen Tittl eines Kay. Musici behalten zu können, das ingebettene Diploma allergnd. conferirt werden."

1717, 3. April.

25. Gottlieb Muffat, Kay. Hoff-Scolar. „Weillen die Scolaren zu disem Zill vnd Endte gehalten werden, damit Ihro May. an gutten Virtuosen keinen abgang haben solten, und wann selbe sich qualificirt gemacht haben, in die Würkhliche Dienst allezeit angenommen worden, Alss attestire hiemit, dass dieser Scolar Gottlieb Muffat durch seinen Vnermiedten vleiss vnd Embsigen Studio sich fähig gemacht hat, dass ihme nit allein alle Dienst können anuertraut werden, sondern dass er sich auch vor iedermann mit grossen Ruhm dörffe hören lassen; alss ist zufolg dessen, mein wenigste meinung, es möchte Ihme Muffat die gebettene wirkl. Organistenstelle allergngst. conferirt, vnd zu seiner beuorstehenden Raiss ein erkleckliche Besoldung ausgeworfen werden."

[Placet Carl m./p.] [Wurde 3. April 1717 Hoforganist.]

1717, 3. April.

26. Jos. Huffnagel's Kammer-Musici 5 arme Pupillen. „Wan iemalen arme Pupillen sich gefunden haben, seind es dise 5 verwaiste Hufnaglische Töchter, alss welchen der Vatter seel. gar keine Mittel hindterlassen, vnd dahero vom Brudern biss zu dessen Tottfahl vndterhalten worden, nunmehro aber auss mangel auch dieser letzten Subsistenz in euserster noth sich befinden; alss lebe der Hoffnung Ihro Kay. May. werden dem Löbl. Gebrauch nach auch in ansehung der langwirdigen Diensten des Vatters, wie auch der vnvergleichlichen Virtù dess Bruderss disen armen Waisen mit einer erkleckhlichen pension begnaden."

[Erhielten 220 fl.]

1718, 23. Mai. (Attestation.)

27. „Dass Regina Sconians, Cantatrice
Maria Anna Schulzin mit Ihren Man
Pietro Casati, Contralto
Domenico Genuesi, Soprano
Johann Georg Hinter Edter, Violinista
Joseph Franz Timer, Violinista

alle nit allein gutte Virtuosen, sondern auch die maiste zu Ihro Kay. May. Diensten nottwendig seind, vnd, so uill ich von H. Grafen v. Savallia (Cavellà) verstanden, von Ihro Kay. May. würkhlich resolvirt seind, Attestire hiemit."

[Zum Behufe eines Vortrages an Se. Maj.]

1718, 17. Juni.

28. „Franciscus Carolus Drenger, dess in 30 Jahr gewesten Kay. Hartschiren vnd Rot Maister Hindterlasener Waiss, hat noch bey Lebszaiten Capel Maisters Ziani seel. sich verschidemahl auf der Flöten hören lassen mit solchen Success, dass Ihro Kay. May. Ihme versprochen haben Ihn Drenger nit zu uerlassen: Kombt also allerunterthgst. ein vmb die Scolaren Besoldung, vnd waillen ich iüngst, da er sich abermahlen bey der Tafel hören liese ein sonderbares naturel abnemmen hab können: alss ist meine unterthste mainung es möchte diser Supplicant wo nit mit der völligen Scolaren Besoldung, auffs wenigst mit so vill consolirt werden, dass er in Neapel in ein Conservatorio sein Studium fortsetzen, vnd dass Violoncello, welches nötiger als die Flöten erlehrnen könne."

1718. eod.

29. „Es ist schon weit über ein Jahr, dass Ihro Kay. May. allergdgst. resolvirt haben, diesen Violinisten Tomaso Piani in Dero Dienst aufzunemmen, gestalten er Supplicant auch schon ein zimbliche Zeit embsig dienet: alsso ist mein vnmassgebliche Mainung, es möchte Ihme Supplicanten, sein Decretum de Dato der allerhöchsten Kay. Resolution aussgefertiget werden: vnd weillen er Piani in Bayern weit ein mehrers als 30 Thaller

monatlich genossen hat, alss vndterwärffe mich Ihro Kay. May. allergdgsten Verordnung: ob Selbe in ansehung dessen vnd anderer Motiven ihme Piani mit wass mehrers allergnädst. consoliren wollen."

[Wurde mit 75 fl. monatlich angestellt.]

1718. eod.

30. „Diser Supplicant Domenico Genuesi Soprano ist von einer sehr gutten vnd starkhen, anbey auch annemblichen stim, beynebenss sicher in der Music, noch Jung von iahren, also dass er nit allein in der Capellen, sondern auch in Teatro vnd allen begebenheiten gutte Dienst leisten wirdt: Wäre also mein ohn massgebliche meinung, er Domenico solte in Kay. Diensten mit 80 Thaller monatlicher Provision aufgenommen werden."

[Wurde nach Antrag angestellt.]

1718. eod.

31. „Ihro Kay. May. haben allergdgst. resolvirt, disen Supplicanten Georg Hindter Edter Violinisten in Dero Dienst anzunemen. Die Besoldung belangend ist meine allerunterth. mainung ess möchten Ihme Hinter Edter 30 Thaller monatlich ausgeworffen werden, es seye dann Ihro May. möchten diesen Supplicanten in ansehung dessen virtù mit etwass mehrers zu begnaden sich aller gnädgst. belieben lassen."

[Wurde 1721 mit 30 Thaler angestellt.]

1718. eod.

32. „Dise Supplicantin Regina Sconians Cantatrice dienet schon in das fünffte iahr in allen Operen, Camer, auch Dafeldienst vnd Oratoriis mit sonderbarer embsigkeit, vnd Vergnügung Ihro Kay. May. Alss ist meine vndterthän. mainung es möchte dise Supplicantin in Kay. Dienst angenommen werden, vnd zu mallen Maria Contini Cantatrice iährlich 4000 fl. genüset, Ihr Sconians aufs wenigst Hundert und fünffzig Thaller Monatlich allergdgst. accordiret werden, vnd weillen selbe schon in das dritte iahr für ihre geleiste Dienst die geringste consolation nit genossen hat, alss remettire Ihro Kay. May. allerhöchsten Clemenz von wass Zeit diser Supplicantin expedition seinen Anfang nemmen solte."

[Erhielt das Placet.]

1718, 3. Aug.

33. „Anton Carl Richter Hof Scholar khombt allerunt. ein, alss Organist mit der gewendlichen besoldtung allergst. aufgenommen zu werden; weillen ich dan selben capace befinde; gestalten er auch schon etliche iahr dienet, alss ist meine wenigste meinung. Er Richter möchte in ansehen seines Vatters seel. grossen meriten mit der Supplicirten würkhlichkeit allergdgst. consolirt werden."

[Erhielt das Placet.]

1718, 3. Aug.

34. „Joseph Hollandt, musicalischer Trompetter kombt allerunttb. ein vmb Verbesserung seiner besoldung. Weillen diser Supplicant vor allen andern vermög seiner raren virtù sich distinguiret; alss ist mein allerunterth. Einrathen, er Hollandt möchte denen andern Ersten Trompettern in der Besoldung aufs wenigst gleichgemacht werden, auf dass er mit weib vnd Kind leben könne, vnd (nit) gezwungen werde, durch extra Dienst vor der Zeit zu ruiniren."

1718. cod.

35. „Johann Georg Hammetter Violonist, kombt allerunterth. ein vmb die musicalische Besoldung, und weillen er Supplicant schon 7 Jahr mit unermiedtenten Vleiss treufleissigst gedinnet hat, ohne die geringste consolation, alss ist mein allerunterth. meinung, er Hammeter solle mit der ordinari musicalischen Besoldung deren 30 Thaller monatlich allergdgst. consolirt werden, vmb so uill mehr, weillen der Freytig Violonist nit mer in standt ist zu diennen."

1718, 3. Aug.

36. „Joseph Lorber, gewester Kay. Hauboist kombt allerunterth. ein wider in Kay. Dienst aufgenommen zu werden. Weillen nun zu bestreittung der Tafel- vnd auch anderen Diensten noch ein Hauboist höchst nöttig diser Supplicant aber nit allein in disem instrument, sondern auch in der Flutte allemande vnd Chalimeaux ein sehr gutter Virtuos ist, auch anbey schon von vorigen Diensten sich meriten gemacht hat, also geschicht mein wenigste mainung, er Lorber möchte mit conferirung dess Supplicirten Dienst allergnäd. consolirt werden."

1718, 3. Aug.

37. „Diser Supplicant Xaverius Glätzl (reformirter Kay. Musicus) hat nit allein dennen vorigen zweyen Kaysern gloreichsten angedenkens treuvleissig gedienet, sondern auch vnter ietzt regierenden Kay. May., vnd zwar seit zweyen iahren her an statt seines krankhen nunmehro verstorbenen Bruders seel. die Kay. Dienst mit grosster Embsigkeit versehen, also dass ich die Höchste billichkeit zu sein erachte ihme Supplicanten dise vacirend wordene stelle, vor allen andern allergudgst. zu conferirn, vmb so uill mehr weillen er anbey ein gutter Virtuos in dreyerley Instrumenten ist, alss Hautbois, Flutte traversiere, vnd Fagott."

1718, 22. Dec.

38. „Weillen dieser Knab Filippo Salviati noch in so jungen iahren ein sonderbahres naturel in dem Violin spüren last, vnd Ihro Kay. May. selbsten an disen Supplicanten, nachdeme er sich öfters Hören zu lassen die Höchste genad gehabt, ein allerguädigstes contento gezeiget haben, alss wäre meine ohnmassgebliche mainung, es möchte diser Supplicant mit der

ingebettenen Scolaren Stell vnd ordinari Scolaren provision der 20 Thaller monatlich allergnädigst consolirt werden."

1718, 22. Dec.

39. „Joseph Hollandt, musicalischer Trompetter kombt allerunterth. ein vmb ein accressement seiner Besoldung, damit er denen andern Trompettern, so die gröste Besoldung genüssen, möchte gleich gemacht werden. Vnd weill er Hollandt in seinem instrument sich sonderbahr distinguiret, also ist meine wenigste mainung er Supplicant möchte neben seiner Besoldung deren 30 Thlr. aufs wenigste noch mit 10 Thaller monatlich allergnädigst consolirt werden."

[Erhielt noch über den Antrag von 180 fl., 210 fl.]

1719, 7. März.

40. „Sebastian Nassotto, Musicalischer Trompetter von Ihro Kay. May. Leopoldo gloreichister gedächtnus von dennen Landtständten vngefähr vor 25 Jahren abgefordert, vnd in die Kay. Dienste angenommen kombt allerunterthän. Supplicando ein für seinen Sohn Joseph damit selber für einen Hof Scolarn möchte allergnädigst aufgenommen werden. Weillen nun gedachter sein Sohn Joseph nit allein in dem Clavir vnd Violin schon zimblich gutte progressen gemacht, sondern auch in dem 17. iahr seines Alters mit einer zimblichen Bassstimm versehen ist. Alss ist mein wenigste mainung er Supplicant möchte in ansehung seiner so villiährig treu-embsigen Diensten allergdst. consolirt werden."

1719, 18. April.

41. „Francesco Borosini Tenorista kombt allerunterth. ein, auf dass ihme seine Besoldung von 60 Thaller bis 100 Thaller monatlich allerhöchst möchte augmentirt werden, und dass disès accrescement von anfang des nägst verflossenen iahrs 1718 seinen anfang nehmen möchte; auf dass er das ietzt lauffende Quartal von ersten January biss lezten Martii 1719 würkhlich genüssen könne. Weillen nun dieser Supplicant ein sehr gutter Virtuos ist; vnd in Teatralsachen sich sonderbar distinguiret, ihme auch das accrescement bereits vor zwey iahren allergdgst. ist versprochen worden; alss ist meine wenigste mainung, er Supplicant möchte auf solche weiss allergnädigst consolirt werden."

1719, 18. April.

42. „Joseph Timmer gewesener Kay. Hof-Scholar, welcher sowol vor der geschehenen Reformation vill, auch ietz de novo widerumb in der Capellen dienet, kombt allerunterth. ein vmb die Tenoristen Stöll. Weillen dann di Kay. Capellen an nichts mehrer, alss Tenoristen ein abgang hat, er Timmer aber nit allein ein sicherer Singer, sondern auch ein gutter Violinist ist, alss ist meine wenigste mainung dieser Supplicant möchte in die

Kay. Dienste an- und aufgenommen werden mit 30 Thaller monatlicher Besoldung."

[Wurde 1719 angestellt.]

1719, 18. April.

43. „Frantz Petter Schnauz, welcher etliche iahr als Sopranist in der Capellen gedienet hat, nunmehr aber auch vill iahr als Instrument-Diener-Adjunct seines wegen hohen Alters unuermögenden Vatters Dienst versiehet, beynebens auch bei allen begebenheiten und Hofdiensten mit mit seinen Violoncello sich gebrauchen last, kombt allerunth. ein, alss Violoncellist aufgenommen zu werden. weill ich nun ein Violoncell höchst nöttig finde und diser Supplicant ein guter Virtuos ist. Alss ist meine wenige mainung er Schnauz möchte sowohl in ansehung des Vatters 50 jähr. Diensten, als eigenen Meriten mit der gebettenen Viollisten Stöll und 30 Thaller monatl. besoldg. allergnädigst consoliret werden."

[Wurde angestellt.]

1719, 29. Juli.

44. „Catherina Theresia Bonellin gibt Ihro May. wehemütigst zu uernemmen, wass massen ihr man Giovan Battista Bonelli in die 45 iahr gewester Kay. Musicus Tenorista den 11 Dec. dess verflossenen iahrs selbe in den armen Wittibstandt gesezet habe mit 6 meist vnmündigen kindern. Komt derohalben allerunterthgst Supplicando ein. vmb die gewändliche wittiblichs Vnterhaltungs Pension. Die Meriten vnd gutte Dienst, so diser Bonelli seel. biss in sein unuermögendes alter embsigst präsentiret hieher zu sezen ist unnöttig, in demme sowohl Ihro May. der Kayser als auch alle Herrschafften hiruon gnädigstes angedenkhen haben werden. Ist dahero mein wenigste mainung es möchte dise Supplicantin mit einner, dennen Meriten Ihres Mannes seel. proportionirten, vnd für Ihre Zallreiche Familie erkleckliche Pension allergdst versehen werden."

1719, 29. Juli.

45. „Maria Freydigin des Andreass Freydig Kay. Violonisten seel. hindterlassene Wittib mit 2 unerzogenen Kindern kombt allerunterth. ein vmb die gewändliche Vndterhaltungss Pension. Weillen Er Freydig seel. in die 32 Jahr dem durchlauchdigisten Ertzhauss v. Oesterreich embsigst gedienet hat, Sie Wittib aber mit Ihren unversorgten Kündern zu leben keine zulängliche Mittel hat. Alss ist meine wenigste mainung, Sie Wittib möchte mit einer Pension von 300 fl. jährlich allergnädigst consolirt werden; in welchem Fahl von Ihres Manss iährlichen besoldung deren 900 noch 600 fl. in Ersparung verbleibeten."

1719, 29. Juli.

46. „Dise Supplicantin Maria Theresia dess Kay. Hof vnd Feldtrompetters Johann Georg Gortschek seel. hindterlassene Wittib hat trasiendo ad secunda vota sich der Kay. Pension vnfähig gemacht."

1719, 16. Nov.

47. „Ignatio Conti kombt allerunterthgst Supplicando ein, vmb als Scolar in der Tiorba aufgenommen zu werden. Weillen nun noch ein Tiorbista nöttig wäre, diser Suplicant auch von einem besondern Naturel vnd Talento, anbey auch zu uermuten ist, dass sein Vatter einen extra Vleiss in instruirung mit seinem Sohn anwendten wirdt, also ist meine wenige mainung dieser Supplicant möchte mit der Scolaren Steell vnd gewendlichen provision der 20 Thaller monatlich allergdst consolirt werden."

1720, 10. Juni.

48. „Antonius Schnautz Violonista kombt allerunterth. ein, dass Ihme von des verstorbenen Hanss Jörgs Hametters auch Kay. Violonisten erledigten Besoldung der 30 Thaller monatlich eine Verbesserung seiner Besoldung möchte allergst zugelegt werden, damit nach dessen Vatters Tott, welcher wegen hochen Alters nit lang aussbleiben kan, die von Ihm Vattern zur Erziehung und instruirung so uiller Kinder vnumbgänglich gemachte Schulden könnten bezallet werden. Wan nun dennen zweyen Brudern bey deren ohnedem geringen Besoldung vnmöglich fallen will solchen schulden — last abzuführen. — Alss ist meine wenigste mainung der Supplicant möchte vmb so uill mehr allergst consolirt werden, weillen er einer von dennen vleissigsten Dienern ist."

1720, 20 Juni.

49. „Johann Baptista Hilverding, Teutscher Comicus kombt allerunterth. Supplicando ein vmb die Hohe genad, dass seine Tochter Maria Monica von 11 Jahren für eine Hof-Scolarin in der Singkunst allergst möchte aufgenommen werden. Wan nun die zwey gewähnliche Hof-Cantatrici schon mehr in ab- alss aufnehmen sich befinden, vnd dergleichen in Italien dermahlen sehr rar — mithin gar zu pretios seind: dises des Supplicanten Töchterl aber eine gntte Disposition spüren lässet, auch in der Music einen zimblichen progress gemacht hat, auch des teatri schon in etwas kindtig ist; beyneben auch die Hohe genad gehabt, von Ihro Kay. May. gehöret zu werden. Alss ist auss angezogenen Motiven meine ohnmassgebliche mainung vnd weillen ich nit zweiffle dises Mädl werde künfftighin gutte Dienst leisten, der Supplicant möchte in seiner allerunterth. Bitt allergnst. consolirt werden."

1720, 3. Oct.

50. „Mathias Oettl nachgelassener Kay. Eleonorischer Capelmaister kombt allerunth. Supplicando ein für einen Tenoristen bei Ihro regirenden Kay. May. mit der vorhin bei Ihro verwittibt Kay. genossener Besoldung deren 1000 fl. allergst aufgenommen zu werden. Wan nun in der Kay. Capellen an Tenoristen kein geringer Abgang dermahlen sich eussert Ihro Kay. May. aber Ihnen Hinterblibenen Musicis ohne deme die Helfte der vor diesen genossenen Besoldung genüsen zu lassen, mildreichest sich

resolvirt haben, auch Er Oettl auf Kay. allergsten Befelch schon ein halbes Jahr in der Kay. Capellen Dienst leistet. Alss ist mein wenigste Mainung er Supplicant möchte zwar allergst aufgenommen werden nit mit der vorigen Besoldung doch dergestalten, dass zwischen Ihme vnd dennen anderen Musicis ein vndterschid mächte beobachtet werden."

[Wurde angestellt.]

1720, 3. October.

51. „Andreas Boog gewesener Eleonorischer Tromponist, welcher auch auf allergsten Befelch schon ein halbes iahr Dienst leistet kombt allerunterth. ein vmb die würkhliche Tromponisten Stell. Wan nun dermahlen nur ein einziger Tromponist in der Capellen sich befindet, welcher diennen kan, deren sonst allezeit 4 gewesen seind, auch weillen dises instrument der Capellen sehr anständig nothwendig so vill erfordert werden, diser Supplicant auch wegen halb genüsend Kay. Eleonorischer Besoldung mit geringeren vnkosten kann unterhaldten werden. Alss ist meine wenigste mainung, er Boog möchte mit der würkhlichen Tromponistenstell vnd der Besoldung von 500 fl. allergdgst consoliret werden."

[Wurde angestellt.]

1720, 3. Oct.

52. „Mathias Huether nachgelassener Eleonorischer Bassist, welcher auch von der Zeit des höchstbetrübten Tottfahl auf Kay. Befelch würkhlich in der Capellen diennet, kombt allerunt. ein umb die würkhliche Bassistenstell. Wan nun einige von den Kay. Bassisten thailss vnbösslichkeit-halber gar nicht mehr diennen können, thailss alters halber sehr abzunemmen begünen: dergestalten, dass dieser abgang vnumbgänglich muss er sezet werden, diser Supplicant aber ein gutter Virtuos iung von iahren, anbey auch wegen ohnedem genüsender halben Eleonorischen besoldung mit geringen vnkosten kan erhalten werden. Alss ist meine wenigste mainung er Supplicant möchte allergst consolirt werden mit einer iährlichen besoldung von 500 fl."

[Wurde angestellt.]

1720, 27. Nov.

53. „Giuseppe Porsile gewesener Capelmaister in Barcellona kombt allerunterth. ein widerumb in die Kay. Dienst angenommen zu werden. Weillen Ihro Kay. May. wie ich von Hrn Grafen Savella bin berichtet wordten, sich würkhlich allergst. resoluirt, Ihn Supplicanten aufzunemmen mit 100 Thaller monatlicher provision, so ihme auss hiesigem Vniversal-Bancalitets-Zahlamt gleich anderen Musicis sollen bezallet werden, doch mit der Condition, dass er aller seiner andern anforderung sich begeben solte, Alss habe ich alhier nichts beyzusezen alss einem hochlöbl. Obrist-Hoff-Maister-Amt solches gehorsambst vernemmen zu geben."

[Wurde als Vicekapellmeister angestellt.]

1721. 21. April.

54. „Filippo Salvati Hofscolar in Violin kombt allerunterth. ein vmb allergste. Licenz in Italien zu uerraisen vmb alldorten seine Studia zu proseguiren; vnd weillen sein mitloser Vatter mit 8 lebendigen Kindern beladen die raissunkosten herzugeben nit vermag: bitt er Scolar zugleich unterth. vmb ein kleines Viaticum. Obwollen es allhier an gutten Maistern nit ermanglet: weillen aber selbe die Scolarn wegen wichtigen vrsachen in Ihre Behausung vnd Kost nicht annemmen können, welches doch sowohl zur Information als education höchst nottwendig ist, sonderlich bey diesem Supplicanten, welcher wegen seines frischen und feyrigen Geistes niehmallen auss des Lehrmaisters wachtsammen Augen gelassen werden solle. Alss ist maine wenigste mainung Er Scolar möchte allergndst. consoliret werden."

1721, 21. April.

55. „Leopold Christian der jüngere Trombonist widerholdt seine drejährig-allerunterth. Bitt der Verbesserung seiner Besoldung deren 570 Gulden. Wan nun dieser Supplicant ein solcher Virtuos ist, dergleichen weder in vergangenen Zeiten, weder villeicht in zukünfftigen keiner sich finden würd. Alss ist meine allerunterth. mainung, er Supplicant möchte mit Vermehrung seiner Besoldung bis 40 Thaller monatlich allergst. auss angezogenen motiven consoliret werden.

1721, 21. April.

56. „Tobias Woschitka, hochfürstl. Liechtenstein. Fagotist kombt allerunterth. Supplicando ein in Kay. Dienst an- vnd aufgenommen zu werden. Obwollen dermallen 4 Fagotisten bey Hof sich befinden: weillen aber theils Alters halber theils wegen stötiger Unbösslichkeit zum Diennen wenig tauglich; dergestalten, dass kaum auf einem ein gewisser conto zu machen ist, mithin neben andern der Tafeldienst zu forderist leidet; so ist meine allerunterth. mainung er Supplicant möchte in die Kay. Dienst vmb so uill ehender allergnst. angenommen werden, weillen er zugleich ein gutter Virtuos ist."

[Nach Antrag angestellt.]

1721, 21. April.

57. „Andre Wittman Hoboist kombt allerunterth. ein vmb die Hof-Hoboisten Steel. Weillen nun nit allein durch des Fassers seel. Tottfahl eine stell vacant, sondern auch, dass deren zwey noch bey Leben Unpösslichkeit halber keine Dienst mehr leisten können; die Kay. Dienst aber zu bestreitten vnumbgänglich andere Hoboisten nöttig seind; dieser Supplicant aber in der Hobois alss auch Chalimeaux dergestalten Virtuos ist alss ich noch allhir einen gehört habe: Alss geschicht meine wenigste Mainung, er Wittman möchte vor allen andern mit 30 Thaller Monatlicher Besoldung in die Kay. Dienst an- und aufgenommen werden."

[Nach Antrag angestellt.]

1721, 4. Juni.

58. „Christoph Praunn Kay. Basist kombt allerunt. Supplicando ein, dass ihme seine biss hero genossene Besoldung deren 50 fl. monatlich biss 60 Thaller allergst. möchten vermehret werden. Weillen nun andere Bassisten seine Camaráten dergleichen provision geniessen, er Praunn aber vor allen sich distinguiret: in deme er nit allein in der Capellen vleissig dienet, sondern auch in allen Operen, Cammer-Diensten, Oratorien, mit sonderbahren Lob zu dienen sich qualificirt gemacht hat. Alss ist mein wenigste Mainung, er Supplicant möchte vmb so uill mehrer consolirt werden, damit er dadurch ferner angefrischet vnd auch in accompagniren sich qualificirt machen möge."

1721, 4. Juni.

59. „Giovanni Vincenzi Musico Soprano kombt allerunterth. Supplicando ein dass ihme seine bisshero genossene besoldung biss 80 Thaller monatlich möchte allergst. vermehret werden. Wan nun andere seines gleichen, so noch nit so lang dienen, alss er Vincenzi, dergleichen Besoldung genüssen; Alss ist meine ohnmassgebliche mainung er Supplicant möchte allergst consoliret werden."

1721, 4. Juni.

60. „Franz Antoni Hinteredter Kay. Violinist gibt wehmüttig zu uernemmen, dass er wegen zahlreicher Familie vnd geringer Besoldung deren 460 fl. sich in die schulden, so sich biss 1200 fl. belauffen, nottwendig hat stekhen müssen, dergestalten dass, weillen seine Creditores ein Verboth von Hof-Marschall-Ambt ausgewürkhet, er nur die Helffte seiner Besoldung dermahlen genüssen kan. Komt derohalben allerunterth. ein, dass ihme seine provision biss 900 fl. möchte accrescirt werden. Weillen nun hierdurch ein üble consequenz introduciret wurde, angesehen dergleichen nottdürfftige vndter der Music gar uill sich befinden, Alss ist meine wenigste Meinung, er Supplicant möchte doch mit einem accresciment von 140 fl. allergst consoliret werden."

1721, 4. Juni.

61. „Johann Georg Glandinger in die 16 Jahr bey Ihro Kay. May. Eleonora seeligster Gedächtnuss Instrument-Dienner kombt allerunterth. ein vmb die erledigte Instruments-Diener Adjuncten Steell. Weillen nun ein Adjunct vnumbgänglich vonnöthen, massen einer allein dass ansagen bey disen Vmbständen, alwo so vüll Musici auss mangl deren Quartiren in denen Vorstetten wohnen vnmöglich bestreitten kann: diser Supplicant das Versicherungsdecret schon vorhin auf die nächste Apertur verwisen worden. Alss ist meine wenigste mainung er Glandinger möchte in seiner allerunt. Bitt allergst gewehret werden.

1721, 31. October.

62. „Leopold Libano schon albereith 3 iahr Kay. Violinista ohne Besoldung, vorhin aber vndter Ihro Kay. May. Josepho gloreichisten angedenkhens gewester Hofscolar kombt allerunterth. ein gleich andern würkhlichen Musicis in die Besoldung zu kommen. Wan nun er Supplicant ein gutter Virtuos und in Kay. Dienst gar wohl zu gebrauchen ist, aber ohne Besoldung fernerhin zu subsistiren Ihme vnmöglich fallet. So ist meine unterth. ohnmassgebliche mainung, er Libano möchte mit der allerunt. gebettenen Besoldung und zwar mit 30 Thaller monatlich; und zumallen er auch bey beeden durchl. Erzherzoginnen durch 6 Jahr ala Balletgeiger sich hat gebrauchen lassen, auch schon so lange umbsonst gedienet, ohne Abzug, oder mit anticipation eines iahrs allergst. consolirt werden."

[Nach Antrag angestellt.]

1721, 26. November.

63. „Nach deme iüngsthin Johann Christian seel. gewester Kay. Posaunist mit Tott abgegangen, mithin solche Posaunisten Steel erlediget worden ist; Alss kombt Antoni Steinbrucker allerunterth. ein mit solcher vacirend wordenen Steel allergst. consoliret zu werden. Wan nun zu bestreittung deren Kay. Diensten noch ein Posaunist hochnötig, diser Supplicant aber sehr tauglich vnd ein gutter Virtuos ist. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung er Stainbruckher mochte in seiner allerunterth. bitt der erledigten Posaunisten Steel mit 440 fl. iärlicher prouision vmb so vill mehr allergst. gewehret werden, weillen hirdurch dem Kay. aerario keine neue Spesen anwachsen sondern uon der iüngst erledigten Besoldung genommen werden können."

[Nach Antrag angestellt.]

1721, 26. November.

64. „Andreas Boog Kay. Posaunist kombt allerunterth. ein vmb Vebesserung seiner biss hero gering genossener besoldung deren 400 fl. iährlich, wehemüttig klagend, dass er mit seiner zahlreichen Familie bey so schwären Zeiten mit so geringer provision vnmöglich zu subsistiren uermöge. Wan nun dieser Supplicant nit allein ein gutter Virtuos, sondern auch in seinen Dienstverrichtungen sonderbar sich embsig aufführet, benebenss auch dessen Armuth mir bekandt ist. Alss ist meine unterworfenste Mainung er Boog möchte mit dennen ienigen 100 fl., welche vermög meines unterthän. Einrathen für den Stainbruckher von des Johann Christian seel. Heimbgefahlener Besoldung deren 540 fl. noch überbleiben, allergst. accresciret werden."

1721, 26. November.

65. „Gaetano Borghi Tenorista kombt allerunterth. ein umb in Kay. Dienste angenommen zu werden, vnd dass seine expedition zuruckhgeschrieben vnd den Anfang vom 1. Juli 1720 nemmen möchte mit 100 Thal-

ler monatlicher Besoldung. Weillen nun Ihro Kay. May. disem Supplicanten seinem allerunterth. Anbringen gemäss alles zugestandten haben: alss habe einem Hochlöbl. Obrist-Hofmaisterambt solches gehorsambst hinterbringen vnd mich in hohe Gnaden befehlen wollen."

[Mit Gehalt vom 1. Juli 1720 angestellt.]

1721, 26. November.

66. Giuseppe Monteriso Soprano kombt allerunterth. Supplicando ein, dass weillen er mit seiner bisshero genossenen Besoldung deren 36 Thaller monatlich sich und seine zalreiche in Neapel sich aufhaltende Familie zu vndterhalten nit vermöge, ihme seine Besoldung möchte verbessert werden. Wan nun dieser Supplicant in denen Kay. Dienst-Verrichtungen sehr embsig, auch zu disen mehr und mehr habil zu machen eyffrigst sich last angelegen sein; benebenss auch andere, welche bey weiten dass zu prästiren nit vermögen, wass er Monteriso, doch vüll höhere provision genissen, Alss ist meine wenigste doch biligste mainung, es möchte ihme Supplicanten seine Besoldung biss auf 50 Thaller monatlich allergst. vermehret werden. Durch welche höchste genad sowohl er Supplicant, alss auch andere zu ferneren Studio vnd embsigen Dienstverrichtungen wurden angefrischet werden."

1721.

67. „Johann Baptist Peyr verwittibt Kay. May. Höchstseel. Gedächtnuss gewester Hoforganist kombt allerunterth. ein für einen Organisten aufgenommen zu werden in Kay. Capellen. Obwollen kein Abgang dermallen ist an Organisten, doch weillen deren zwey schon ausser Standt seynd, Dienst zu leisten, vnd er Peyer ein gutter Virtuos ist, auch langwerende Dienst bei Höchstgedacht Kay. May. seel. sich meriten erworben, zuforderist aber in der Eusersten noth vnd Armuth mit seinen Weib und Kindern sich befindet. Als ist meine wenigste mainung, er Supplicant mochte mit der allerunterth. gebettenen Organistenstell mit 500 fl. jähr. Besoldung allergdgst. consoliret werden."

[Nach Antrag angestellt.]

1722, 14. März.

68. „Carl Jacob Giegl Verwittibt-Kay. May. Eleonora seeligsten angedenkhens hinterlassenen Hoff-Musicus, vnd dermalen Verwittibt Kay. Amalischen Hofviolinisten kombt allerundterthänigst Supplicando ein vmb die durch den Tottfahl Ferdinands Fichtl seel. erledigte Violonisten Steell. Weillen nun dieses Supplicanten principal-Instrument mit nichten der Violon, sondern das Violin ist; vnd den Violon nur per accidenz ein wenig streichen kann: finde ich Ihme Giegl bey dermahlen ieblichen so schwären Bassen gar nit tauglich für einen Kay. Hof-Violonisten. Ist derowegen mein wenigste Mainung er Supplicant möchte bey einstens sich ereigneter Apertur mit einer Violinisten Steelle allergdgst. vertröstet werden."

1722, 14. März.

69. „Pietro Petazzi Soprano kombt allerunterth. ein umb in Kay. Dienst alss Scolar mit der gewändlichen Scolarn-provision aufgenommen zu werden. Wann nun der Supplicant schon über ein iahr die Kay. Capellen frequentiret, auch gutte Hoffnung von sich gibet; bey nebens ein Abgang an Sopranen sich befindet. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, er Petazzi möchte mit der allerunterth. gebettenen Scolaren Steell und gewändlichen Scolaren provision deren 20 Thaller monatlich allergdgst. consolirt werden."

1722, 24. März.

70. „Joseph Timmer Musicus Tenorista gibt allerunterth. vor, dass er mit seiner dermahlen genüsenden geringen besoldung deren 45 fl. monatlich mit seiner nun anwachsenden Familie nit allein kümmerlich leben müsse, sondern auch gar nit ausskhommen könne: kombt derohalben allerunterth. supplicando ein umb eine Vermehrung solcher seiner besoldung. Wann nun der Supplicant ein gutter und der Kay. Capellen sehr anständiger Virtuos ist: benebens auch andere seiness gleichen mit grösserer provision versehen seind. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, er Timmer möchte in seiner allerunterthän. bitt gewehret werden; Vnd damit der Kay. Cammer kein neue Beschwernuss anwachse, kunnte ihme der jüngst verstorbenen Schoberin pensionistin des Mathiess Schober sel. Schwester oder sogenannten Mathiesslin genossene pension deren 120 fl. beygeleget vnd seiner Besoldung einuerleibet werden."

1722, 18. April.

71. „Leonardus Graf durch 12 Jahr gewester Kay. Eleonorischer Fagotist kombt allerunterth. ein umb die durch den jüngst geschenen Tottfahl des Alten Sturm erledigte Fagotisten-Stehl. Weillen nun solche Stehle vnumbgänglich widerumb mit einem tauglichen Subjecto ersezet werden muss; diser Supplicant auch ein gutter Virtuos ist: benebenss nach seeligsten ableiben Höchstgedacht Kay. May. Eleonora allergnäd. vertröstet worden ist bey einer sich ereignender apertur consolirt zu werden. Alss ist meine wenigste mainung, er Graf möchte mit der allerunterth. gebettenen Fagotisten Stehle vmb so uill ehender begnadet (werden) alss dardurch die von ihme bisshero genossene pension in ersparung komete, vnd ihme 500 fl. iährlich allergnädigst aussgeworffen werden."

[Wurde nicht angestellt.]

1722, 18. April.

72. „Johann Georg Schindler gewester Kön. Fagotist in Spanien, welcher aber nachgehends allhir reformiret worden; doch lauth Beylag A mit der allergnäd. Vertröstung bey einer sich ereigneten apertur widerumb in die Kay. (Dienste) angenommen zu werden. Weillen ich aber schon für den Leonard Graf, Hinterlassenen Kay. Eleonora seeligsten ange-

denkhen Fagotisten, alss dessen Memorial mir vorhero zugeschickht worden ist, allerunterth. eingerathen habe; diser Supplicant aber auch seine Meriten vnd Habilitet hat: alss vnterwerffe Ihro Kay. May. allergn. Dispotion meine wenigste Mainung einen auss disen beden allergnädigst zu erwöhlen."

[Wurde angestellt.]

1722, 18. April.

73. „Franz Peter Schnauz Kay. Violoncellista verlanget von dem Violoncello zu dem Violon zu kommen: Kombt also allerunterth. Supplicando ein vmb die durch den Tottfahl dess Fichtlss iüngst erledigte Violonisten-Stehl vnd umb ein beytrag von dessen besoldung. Wann nun er Supplicant den Violon auch sehr wohl spillet; vnd an Violoncellisten ohne dem kein abgang ist; bey nebenss auch hirdurch ein ganze iahrsbesoldung in ersparung kombt: Alss ist meine wenigste mainung; es möchte Ihme Schnauz die allerunterth. angesuchte Violonisten Stehl allergst. conferiret, vnd von des verstorbenen Fichtl seel. Besoldung 200 fl. zugeleget werden; in erwegung, dass sonst ein neuer Violonist aufgenommen werden müsste; auf diese weiss aber 400 fl. ersparet werden können."

[Wurde Violonist.]

1722, 3. Juli.

74. „Franciscus Reinhardt, in die 22 Jahr Kay. Violinist, ein distinguirter Virtuos kombt allerunterth. ein, damit sein ältestes Söhnlein vngefehr von 9 iahren möchte für einen Kay. Hoff-Scolaren mit der gewändlichen provision aufgenommen werden. Weillen aber einige Scolaren, sich verlassend auf die würkhlichkeit sehr übel bisshero sich aufgeführet haben, auch in studio sehr nachlässig sich erzeiget: alss haben Ihro Kay. May. allergst. resolviret keinen würkhlichen Scolaren mehr zu halten; aber wohl dennen jennigen, welchen Ihro May. eine gnadt thuen wollen, accidentaliter iährlich etwas ausszuwerffen: zufolg dessen ich nit anders einrathen kan, alss auf die lezte weiss. Jedoch weillen der Supplicant selbst des Scolarens Maister sein wurde, vnd zu muthmassen ist, dass ein Vatter auf sein kindt genauere obsicht habe, mithin die vorhin angezogene vrsach alhir aufhere; auch meines erachtens des Supplicanten Vatters 46iährige Dinste in consideration zu ziehen sind. Alss übergibe Ihro May. vnd einer hohen obrigkeit gnädigsten Disposition, auf wass weiss der Supplicant zu consoliren seye."

1722, 3. Juli.

75. Filippo Sauli gewester Kay. Tiorbista bey Ihro May. Kaiser Josepho gloreichen angedenkhenss, kombt allerunterth. ein in Kay. Dienst widerumb aufgenommen zu werden. Weillen aber dermallen schon Zwey Tiorbisten bey Hof seind; nemblich Francesco Conti vnd Ignatio sein Sohn, welcher in kurzer zeit auch diennen wird können, alss kan ich vermög meiner pflicht darzue nit einrathen. Ess wäre dan die sach; dass des Sup-

plicanten vorhinige Dienste vnd auss dessen zahlreicher Famili erwachsende nothdurfft, wie auch, dass der Francesco Conti, weillen er zugleich compopositor ist, mithin zu allen Diensten zu kommen nit verbunden ist; auch sein Sohn der Scolar noch nit würkhlich dienet in gnädigste Consideration gezogen wurde."

[Wurde nicht wieder angestellt.]

1722, 27. October.

76. Johann Crammer in die 22 iahr Kay. Violoncellist kombt allerunterth. ein umb Vermehrung seiner iährlichen besoldung deren 460 fl. Wan nun leicht zu erachten, dass dieser Supplicant mit einer zahlreichen Familie vnmöglich subsistiren kan: vnd von disen Instrument der Elteste in Diensten ist, auch andere seiness gleichen mit 900 thailss mit 1080 fl. vnd auch mehrer iährlicher besonldung versehen seind. Alss ist meine wenigste mainung, es möchte Ihme Crammer seine besoldung biss auf 600 fl. iährlich umb so uill eher allergdgst vermehret werden, weillen Er wegen Embsigkeit in diennen, vnd christlichen Lebenswandl andern zum exempel diennen kan: auch vnlängst durch eine ¾ iahr lange vnd kostbare kranckheit völlig in ruin kommen ist: welches desto leichter zugeschehen ich ohnmassgeblich erachte, weillen durch den Tottfahl der Cantratrice Maria Conti sonsten Landrini genannt, der Löb. Cammer 4000 fl. iährlich anheimb fallen."

1722, 27. October.

77. „Ignatius Piellacher, ehemal gewester Kay. Eleonorischer, ietzt aber seyt dero ableiben regirend Kay. May. Hof-Bassist kombt allerunterth. ein umb vermehrung seiner besoldung deren 400 fl. iährlich. Wan nun von selbsten offenbar, dass ein Verheyrather man, ohne Hof-Quartir, mit so geringer besoldung nit ausskommen kann, vnd dahero mit schulden sich zu überladen gezwungen wird. Alss ist meine mitleidige doch ohnmassgebliche mainnng er Supplicant möchte mit der Vermehrung seiner besoldung biss auf 30 Thaller monathlich, welches vorhin die geringste musicalische Besoldung war vmb so uill mehr allergnäd. consoliret werden; alss er Piellacher wegen seiner starkhen vmd aussgebigen Stimme der Kay. Capellen sehr anständig ist."

[Erhielt 500 fl.]

1722, 2. December.

78. „Johann Zirnhoffer bey Ihro May. Kay. Eleonora: vnd nach dero ableiben bey Ihro May. Kay. Amalia biss zur Mutation gewester Discantist kombt allerunterthän. supplicando ein vmb als Kay. Hof Scolar allergdgst. an- und aufgenommen zu werden. Weillen aber Ihro Kay. May. nit gesinnet seind, künfftighin mehr würkhliche Hof-Scolaren zu halten, So stelle Ihro May. dero allerhöchster Clemenz anheimb, ob Selbe dem Supplicanten wegen angezogenen Motiven vnd hoher Recommendation der durchl. Erzherzogin Amalia, nunmehr Churprinzesin aus Bayern zu erlernung

fehreren virtù extra etwass iährlich zu raihen sich allergdgst möchten belieben lassen.“

1722, 2. December.

79. „Nachdeme Johann Ignatius Angermayr Kay. musicalischer Hof-Scolar sich dergestalten in dem Violin qualificirt gemacht, dass er schon durch etliche iahr gleich andern würkhlichen Hof Violinisten seine Dienst prästiret: kombt er allerunterth. Supplicando ein umb die würkhliche Hof-Violinisten Steelle. Wan nun dem alten Hofgebrauch nach die würkhliche Hof-Scolaren so baldt Sie sich capabel gemacht haben gleich anderen Hof-Musicis zu diennen allezeit in die würklichkeit gekommen vnd Hof-Musici worden seynd: Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, er Supplicant möchte mit der würkhlichen Hof-Violinisten Steel und musicalischer Besoldung deren 500 fl. iährlich, das ist mit zuwerffung zu denen bisshero genossenen 360 fl. noch 140 vmb so uill mehrer allergst consolirt werden, weillen auch dessen vatter etlich vmd zwainzig iahr alss Hoftenorist gutte Dienst gethan.“

[Wurde mit Gehalt vom 1. Febr. 1721 angestellt.]

1722, 2. December.

80. „Johann Ziper kombt allerunterth. ein vmb die erledigte Hof-Copisten Stelle. Weillen aber Ihn Supplicanten wegen einiger Ihme beywohnenden vnanständigen eigenschafften mit nichten tauglich finde. Alss ist meine wenigste mainung, es solle diese seine ansuchung nit statt finden.“

1722, 2. December.

81. „Andreas Amiller kombt allerunterth. ein vmb durch den Tottfahl Antoni Salki seel. vacirend wordene Copisten-Steell. Weillen bey Kay. Leopols seeligsten angedenkhens Zeiten andere Copisten für das Teatrum vnd andere für die Capellen iederzeit seind gehalten worden; vnd dises darumb, weillen, wan operen, servizi di Camera, Serenaden und Oratorien zu copiren seynd, welchess schir vnaussetzlich geschicht, die Capellen zurückstehen muss vnd mit Copiatur nit kan versehen werden, gleich ich es selbst erfahren hab müssen. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, es möchte ihme Amiller die Copiatur für die Capellen umb so uill mehr conferiret werden, weillen er Supplicant dem verstorbenen Salki in dass eylffte iahr in Copiren Beyhilff geleistet, bey nebenss auch eine feine vnd correcte Handschrifft hat.“

1722, 2. December.

82. „Andreass Johann Ziss kombt allerunterthgst ein umb die Copisten Steell des verstorbenen Antoni Salki seel. Wan ich nun diesem Supplicanten diese stelle zu uertreten gar tauglich finde, zu mahlen er noch bey lebss Zeiten des Salky bey dessen vnvermögenheit dises werkh ge-

führet hat. Alss ist meine wenigste Meinung, er Ziss möchte mit der allerunterth. angesuchten Copisten-Steell wass der Operen, Servizi di Camera, Serenaden, in Summa, wass in wellischer Sprach zu copiren vorfahlen wird, anbelanget, allergdgst consoliret werden."

1723, 6. März. (praes. 17. Aug. 1722.)

83. „Georg Hindereter Kay. Violinista kombt allerunterth. supplicando ein, vmb Vermehrung seiner besoldung deren 30 Thaller monatlich: mit Vorstellung dass, weillen er seinen ledigen Standt zu uerendern Vorhabens, künfftighin mit weib und kindern bey so geringer provision ausszukommen ihme unmöglich fahlen wurde. Wan nun er Supplicant, nit allein durch seine virtù und embsige Dienstleisung, sondern auch durch sein Privatstudium sich distinguiret, Alss ist meine ohnmassgebliche meinung; es möchte ihme Supplicanten seine bisshero genossene Besoldung mit 10 Thaller monatlich allergst. vermehret werden."

1723, 6. März. (praes. 16. Aug. 1722.)

84. „Joseph Lorber, Kay. Hautboist kombt allerunterth. ein vmb vermehrung seiner Besoldung deren 500 fl. iärlich mit cläglicher Vorstellung, dass er nit allein durch den vor ein iahr vnglickhlichen zufahl, da er auf der laxenburger raiss auss unuorsichtigkeit des Lechengutschers umbgeworffen, geschleppet vnd in Tottsgefahr ein Ohr verloren hat, sondern auch durch andere verschiedene vnglückhss-fähle in eusserste Nothstandten gerathen seye. Weillen mir dises Supplicanten ellendter standt zu genüge bekannt, kan ich aus christlichen Mitleiden nit umbhingehen sein nothdringendess ansuchen mit meinen wenigsten parere zu secundiren, dass ihme entweder durch ein accrescement oder auf eine andere weiss möchte geholfen werden."

1723, 6. März. (praes. 24. 8ᵇ. 1722.)

85. „Maria Barbara Salkin des Antoni Salki, gewesten Kay. Musici, vnd in die etlich 40 iahr Hofcopisten Hindterlassene arme Wittib kombt allerunterth. ein umb die gewändliche genaden pension. Obwollen Sie Supplicantin ohne kind auch nur 5 iahr ihrem Man seel. ehelich beygewohnet hat, Sie doch wegen dess Manss stätten vnbösslichkeit vüll ongemach hat ausstehen müssen. Alss ist meine wenigste mainung, Sie Skalkin möchte mit 200 fl. iährlicher pension in ansehung ihress Manss grossen Meriten vnd der Wittib bedürfftigkeit allergst. consolirt werden: vnd weillen er Salki schon den 29. Septemb. 1722 gestorben ist vnd dises Memorial wegen meiner lang anhaltenden Krankhheit von mir nit hat expediret werden können, möchte der anfang der pension von dem tag des Tottfahl gemacht werden."

1723, 6. März. (praes. 24. Oct. 1722.)

86. „Giulio Cavalletti Musico Contralto, von Ihro damahligen König May. von Rom nach Barcellona beruffen, alwo er sowol als musicus

wie auch alss Vice-Capel Maister zu Ihro May. Höchsten vergnügung seine embsige Dienste prästiret hat, mit monatlicher provision deren 25 Doblen, deren 15 in Milano, die übrigen 10 in Napel zu bezallen angewisen waren, nunmehro dise 10 in das alhisige General-Bancalitäts Zahlambt transferirt sein: kombt allerunterth. ein, dass weillen er alterss halber nit mehr zu dienen vermag, er giubiliret, vnd in Italien in sein Vatterland sich zu begeben Ihme die allergste Erlaubniss möchte gegeben werden. Wan nun Ihro May. der Kayser Ihme Supplicanten bei dero anhero reiss zu mayland ietzt angesuchte giubilation gnädigst angetragen haben, aber von Ihrer May. regirenden Kayserin, alss welche er in der Music zu informiren schon in Barcellona die hohe genad gehabt, hieher beruffen ist worden. Alss ist mein wenigste mainung es möchte solche giubilation allergst ertheilt vnd auffwenigst die 15 Doblen monatlich an das hissige Bancalitets Zahlambt allergst assignirt werden."

[Wurde jubiliert.]

1723, 6. März. (praes. 3. Jänner 1723.)

87. „Christian Franz Schiman einer von dennenjenigen knaben, so zu Zeiten Kay. Leopoldi höchstseel. angedenkhens auss Brandenburg alhir angekommen, vnd sich zu der Röm. Cathol. Religion bekennet vnd dahero alss Musicalische Hof-Scolaren aufgenommen worden seind, kombt allerunt. ein dass weillen er mit andern reduciret zu werden 1712 das vnglückh gehabt, vnd mithin in einen ellenden standt sich befindet, umb eine kleine pension. Wan nun disen Knaben bei Aufnemmung versprochen worden ist, auf ihr lebenlang versorgt zu werden, auch wegen changirter Religion von Eltern und Befreindten nichts zu hoffen haben, auch sonsten von disen keiner mehr übrig, der nit accommodirt wäre, Alss ist meine ohnmassgebliche meinung er Supplicant möchte mit einer iährliche pension von 100 Thaller consolirt werden."

1723, 15. Dec. (praes. 19. März 1723.)

88. „Lorenzo Masselli in die 30 iahr Kay. Musicus Altista gibt allerunterthän. wehemütigst zu uernemmen, dass er bei gloreichster Regirung Kay. Josephi in eine dergestalten schwäre vnd gefährliche Krankheit gefallen seye, dass die Medici an seiner genäsung verzweiffelnd, so fern nit die geburts-lufft Ihm widerumb zurecht brechte, ihme dahero gerathen in sein Vatterland zu verraissen. Vor der abraiss habe er durch ein Memorial Ihro Kay. May. unterthgst gebetten, Ihme seine biss dahin genossene Besoldung deren 80 Thaller auss den Zahlambt und 10 Thaller aus dem Cammerbeitl mithin 90 Thaller monathlich in 400 fl. iährlich zu uerandern, mit Vorgeben, dass, weillen er nit mehr zu diennen in Standt seye, er solche besoldung mit gutten Gewissen hiefüro nit genissen kundte; welches von Ihro damahligen Kay. May. gleichsamb wider dero willen entlich ihme ist zugestandten worden. — Nachdeme er aber wider alles Verhoffen zu seiner vorigen Gesundheit gelanget seye, vnd von Ihro jetzt re-

girend Kay. May. widerumb in die vorige Dienste beruffen worden, wären Ihme nit mehr dann 60 Thaller monatlich assigniret worden, ohne zweiffel auss ursachen, dass man sich dessen vorhin genossener besoldung nit wird erindert haben; indeme alle übrige seines gleichen mit der vorhin genossenen Besoldung seind confirmiret worden. Kombt derohalben allerunterth. Supplicando ein, umb in seine uorige Besoldung allergst. gesezet zu werden. Wan ich nun nicht für billich erachte, das des Supplicanten zartes Gewissen vnd fast niemahlen erhörte Gutheit ihme für alle Zeit zur Nachteil gereichen solte auch dass durch dessen freiwilliger begebung der Kay. Cammer durch so vil iahr nit ein geringes in ersparung komen ist Alss ist meine wenigste mainung, er möchte mit der allerunt. angesuchten vorhin auss den Hofzahlambt genossenen Besoldung deren 80 Thaller monatlich allergst consolirt werden."

1723, 13. December. (praes. 5. März.)

89. „Augustin Fontana, gewester Kay. Josephinischer Trombonist welcher aber nachgehends bey jetzt gloreichst regirenden Kay. May. Regirung nebst anderen reformiret worden, gibt aller unterthän. wehemütigst zu uernemmen, dass er neben der unglückseeligen Reformation auch durch einen Schlagfluss ausser Standt gesezet worden seye sein Brodt vnd Lebensmitl sich zu uerschaffen mithin in einem ellenden und erbarmenswürdigen Nothstandt sich befinde. Kombt derohalben allerunt. vnd von der eussersten Noth gedrungen Supplicando ein vmb eine kleine Kay. Pension. Weillen nun für diesen armseligen Supplicanten kein anderss mitl mehr übrig denselben von eussersten Vntergang zu erretten. Alss geschicht meine ohnmassgebliche, benebends auch mitleidende mainung, ess möchte die unterth. angesuchte pension sowohl in ansehung seines Nothstandes auch dessen Vatters in die 46 iahr dem durchl. Erzhauss embsig gelaiste Dienste Ihme gnädigst zugestandten werden."

1723. 10. Dec. (praes. 14. April.)

90. „Ferdinand Römmer 39 iahr Kay. Orgelmacher und Calchant, Alterss krankh- und Schwachheit halber nit mehr in standt seinen Dienst vorzustehen kombt allerunterthän. ein, dass diser sein Dienst Seinem Sohn Johann Römmer dermaligen Adjuncten allergnst. möge conferirt werden. Wan mir nun sowohl des Supplicanten Vnvermögenheit, alss auch dessen Sohns capacitet dise Steel zu uertretten (massen er schon durch uill iahr anstatt des Vatters diesen versichet.) zu genügen bekandt ist. Alss ist meine wenigste meinung es möchte dem Supplicanten, alss einem 66-jährigen man, wegen seiner 39 iahr treu geleisten Diensten zur Consolation, seine Calchanten Steell dessen Sohn allergst. conferirt werden, doch dergestalt, dass er Sohn Johann biss zu des Vatters Tottfahl mit seiner Adjuncten-besoldung solle zufrieden sein."

1723, 10. Dec. (praes. 9. Mai.)

91. „Lucrezia Panizza Cantatrice, dess verstorbenen Gio. Pietro Panizza gewesten Purkhgrafen zu Trient hinterlassene Tochter, gibt allerunterth. zu uernehmen dass selbe die allerhöchste genad gehabt, auf einer opera zu singen, woriber Ihro Kay. May. ein allergstes wohlgefallen hätten verspüren lassen; auch auf Kay. befelch in abgang anderer parte hätte auswendig studiren müssen. Kombt also allerunterth. Supplicando ein in die würkhliche Dienste allergst. an- und aufgenommen zu werden, mit einer geringen provision, dass selbe dass leben durchbringen könne. Wan es sich nun zum öfftern ereignet, dass ein oder anderer Singer oder Singerin durch Cathar oder andere Vmständten verhindert die parte zuruckh schickhen, mithin die opera oder andere Dienste ihren fortgang nit haben können, dise Supplicantin aber capace ist, gar in einer kurzen Zeit einen parte auswendig zu lernen. Alss ist meine wenigste mainung, Sie möchte in Ihrer allerundterth. bitt gewehret, vnd mit einer jährlichen provision von 400 fl. vmb so uillmehr allergst. versehen werden, weillen selbe für ihre bisshero gehabte mihe vnd Dienste die geringste consolation nit genossen hat."

[Nach Antrag angestellt.]

1723, 6. März, (praes. 3. Jänner.)

92. „Gottlieb Muffat Hof- und Cammer-Organist kombt allerundterth. ein vmb Vermehrung seiner Besoldung deren 40 Thaller monatlich. Weillen diser Supplicant vor andern wegen seiner erworbenen virtù mit accompagnirung bey allen Operen und Cammerfestinen emploiret wird, beynebenss seine Compositionen bei Hof mit Vergniegung Ihro Kay. May. hören machet: auch in seinen Dienstverrichtungen sehr eyffrig sich erzeiget. Alss ist meine wenigste mainung, er Muffat möchte mit 10 Thaller monätliche Verbesserung umb so uill mehrer allergst. consolirt werden, weillen auch der andere sein Mitorganist, mit welchem er gleiche Dienstverrichtungen hat, 50 Thaller monatlich genüset, auch hirdurch andere zum embsigen Studio angefrischet werden."

1724, 7. Jänner. (praes. 29. Juli 1723.)

93. „Giovanni Carestini Musico Soprani von Ihro Kay. May. aus Italien beruffen vmb in die Kay. Dienste angenommen zu werden, kombt allerundterth. ein umb sein Stabiliment. Weillen ich nun diesen Supplicanten für die Kay. Hofcapelle vnd andere Dienste brauchbar finde, also ist meine ohnmassgebliche mainung er Carestini solle in die Kay. Dienste mit 80 Thaller monatlicher Besoldung aufgenommen; vnd der anfang damit gemacht werden von ersten April dieses 1723 Jahres alss von der Zeit seiner Ankunfft allhir in Vienn."

[Nach Antrag angestellt.]

1724, 7. Jänner. (praes. 4. Dec. 1723.)

94. „Franz Daniel von Thallmann Priester gewester Kay. Josephinischer, nachgehends reformirter musicae compositor: aniezo Pfar-

rer zu Göllersdorff kombt allerunterth. ein vmb in die Kay. Dienste qua talis widerumb aufgenommen zu werden. Wan nun der Kay. Hof mit Capelmaistern und Compositorn zu genügen dermahlen versehen ist: dess Supplicanten habilitet aber weiter nit erstrekhet alss kleine Partien vnd Concertinen zu machen. Alss geschicht meine pflichtmässige Mainung er Hr. Pfarrer solle seinem Berufe gemäss bey seiner Pfar verbleiben, vnd mit der Kay. Pension deren 600 fl. iährlich sich begnügen lassen."

1724, 4. Jänner. (praes. 14. Dec. 1723.)

95. „Maximilian Helman (Hellmann), welcher vngefehr vor fünff iahren von Ihro Kay. May. dem famosen Königl. Polnischen Cimbalisten alss ein Scolar mitgegeben worden, dises difficultose Instrument zu lehrnen, kombt allerunterth. ein, nachdeme er nach vollendeten lehrjahren von Dressden wider zuruckhberuffen worden, vmb in die Kay. Dienste als Musicus Cimbalista aufgenommen zu werden. Weillen nun Ihro Kay. May. Ihme Supplicanten zu dem Ende mit vnkosten verschicket haben. Folgt von sich selbst, ist auch meine wenigste mainung, dass weillen diser Scolar in disem beschwerlichen instrument solche progressen gemacht hat, dass wo er seinen maister nit übertrifft aufs wenigst nichts nachgibet, der Supplicant billig in die Kay. Dienste solle aufgenommen werden: vnd weillen sein Instrument von 100 vnd etliche 80 Saiten ist, mithin selbes in Standt zu erhalten aufs wenigst 400 fl. erfordert werden: alss kan ihme meiner wenigen mainung nach für Saiten und Subsistenz weniger nit als 1000 fl. iährlich ausgeworffen werden. vnd immassen seine lehr-iahr schon den letzten Martii 1723 sich geendiget haben alss möge seine expedition von ersten April eben dieses iahrs anfangen."

[Nach Antrag angestellt.]

1724, 12. Juli.

96. „Ignaty Leopold Piellacher Kay. Bassist kombt allerunterth. Supplicando ein, es möchte ihme zu seiner geringen Besoldung deren 400 fl. iährlich von des iüngst verstorbenen Borini auch Kay. Basisten erledigten Besoldung ein Betrag allergnd. uerwilliget werden. Wan nun von sich selbsten klar, dass ein man mit weib und Kinderu mit 400 fl. iährlich nit leben kann, diser Supplicant auch noch ohne Kay. Quartir ist, vnd dahero vmb leben zu können, nicht allein in die schuldèn sich zu stekhen gezwungen wird, sondern auch durch vnzulässige pratiquen mit nit geringen nachtail des Kay. Hofs sich zu helffen gedrenget wird. Alss ist meine pflichtmässige und vnvorgreifliche mainung, er Supplicant möchte mit einem accrescement von 100 fl. iährlich allergndgst. consoliret werden."

1724, 12. Juli.

97. „Marco Antonio Berti Bassista gibt gehorsambst zu uernemmen dass er mit 30 Thaller monatlicher Besoldung mit Weib und kindern nit leben könne: kombt derohalben allerunterth. gehorsambst ein vmb

ein accrescement. Weillen aber uill seines gleichen seind, welche nit mehr als 4 oder 5 hundert Gulden iährlich zu genüsen haben: alss kan ich für dissmahl dises Supplicanten Begehren nit billigen: aber wohl gehorsambst einrathen, es möchte durch ein adjuta di costo, etwan von der Graf Kuffsteinischen Cassa seiner nottdurfft geholffen werden."

1724, 12. Juli.

98. „Franz Hintereder Kay. Violinista gibt wehemütigst zu uernemmen dass er schon in das 22 iahr erstlich alss Scolar mit 170 fl., nachgehends 6 iahr lang mit 360 fl. endlich vnd nit gar lang mit 600 fl. in Diensten stehe, vnd habe wegen anfangs so geringer besoldung mit seiner Familie in grosse schuldenlast sich stekhen müssen worauss er sich nit mehr wükhlen mithin vnmöglich sich durchbringen könne. Mir ist dises Supplicanten erbarmswürdiger zustandt zu genügen bekandt; weillen aber noch mehrer dergleichen in eben disem spital krankh ligen, welche noch weniger Besoldung haben alss diser; alss kan ich vermög meiner pflicht in dessen ansuchung eines accrescements von 120 fl. nit einrathen; wohl aber einer hohen Obrigkeit dessen ellenden nottstandt gesorsambst vor augen stellen.

1724, 26. November.

99. „Ignatius Stäinbrugger Trombonist kombt allerunterth. Supplicando ein vmb die durch seines Bruders ableiben erledigte Trombonistensteell. Wan nun diese erledigte stelle vnumbgänglich muss ersezet werden: diser Supplicant aber ein gutter Virtuos ist. Alss ist meine wenigste mainung er Stainbrugger möchte mit der allerunterth. gebettenen Trombonistensteell vnd 500 fl. iährlicher besoldung allergst. consoliret werden.

[Wurde 1725 mit 400 fl. angestellt.]

1724, 28. Juli.

100. „Giuseppe Monteriso Soprano gibt allerunterth. zu uernehmen dass er in Napel Vatter, Mutter, Schwestern und Brudern zu vndterhalten habe, seine Besoldung aber deren 59 fl. monatlich diese vnkosten zu bestreitten nit zulänglich seyen. Ich will von disen Spesen praescindiren vnd nur die Meriten dises Supplicanten in Consideration ziehen. Mit anfüegung dass er vermög seiner fehig- vnd embsigkeit weit erspriesslichere Dienste leistet, alss vüll andere, welche 50 Thaller monatlicher Besoldung genüssen, wurde also meiner schuldigen Pflicht zuwider handeln, wenn ich in das allerundterth. gebettene accrescement nit solte einrathen. Ist also meine wenigste mainung, er Monteriso möchte mit der Vermehrung biss auf 50 Thaller monatlicher Besoldung allergn. consolirt werden."

1724, 28. Juli.

101. „Anna d'Ambreville Cantratrice kombt allerunterth. ein, weillen Sie nit mehr dan 80 Thaller monatlich dermalen hat, vmb ein

accrescement ihrer Besoldung bis auf 100 Thaller monatlich. Wan nun die meiste Kay. Virtuosen von der ersten Linien hundert Thaler monatlich genüssen; die Singerin aber iederzeit distinguirt worden seind mit 3, 4000 fl. iärlicher Besoldung. Alss ist meine wenigste mainung die Supplicantin möchte mit dennen allerunt. angesuchten 100 Thaller monatlich allergndgst consolirt werden."

1724, 6. Juli.

102. „Leopold Christian Kay. Trombonist kombt allerunterth. Supplicando ein, dass sein Söhnlein von 10 Jahren möchte für einen Kay. Hofscolarn allergnäd. aufgenommen werden. Wan nun dise Familie das durchleichtigste Hauss von Oesterreich schon über 50 iahr hero in diesem der Capellen so anständigen Instrument auf eine ungemeine weiss bedienet, dergestalten, dass offenbar ist, dass dieses Instrument dennen Christian angeboren seye. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, er Supplicant möchte allergst consoliret werden: doch dergestalten, dass die Scolarenbesoldung deren 360 fl. nit dem knaben sondern dem Vatter beygeleget werden, biss der Sohn im Standt sein wird in Kay. Dienste einzutretten. Wordurch der Vatter, welcher der erste Virtuos in der Welt in disem Instrument ist, angefrischet werden wird, den Sohn dahin anzuhalten, damit dises Instrument auf gleiche weiss in der Kay. Capellen erhalten werde."

1724, 26. November.

103. „Antoni Pöckh Bassist kombt allerunterth. ein umb den durch den Tottfahl des Caspar Lindmair seel. erledigte Bassistensteell. Wan nun dieser Supplicant eine gutte stimb vnd capacitet hat, benebends auch manirlich singet, auch noch iung von Jahren ist. Alss ist meine wenigste mainung, er Pöckh möchte vmb so uill mehrer mit der gebettenen Bassistensteel vnd 600 fl. iährlicher besoldung allergst. consolirt werden, alss er schon ein ganzes iahr die Kay. Hofcapellen vmbsonst frequentiret."

[Wurde März 1725 angestellt.]

1724, 26. November.

104. „Antoni Werndle in die 17 iahr Kay. Hof-Scolar, kombt allerunterth. Supplicando ein vmb die iüngsthin erledigte Bassistensteell. Ich kan zwar für besagte Steele in Specie nit einrathen. Weillen aber er Supplicant schon zimblich bei iahren, mithin der Scolaren Tittl gar nit wohl ihme anstehet. So ist doch meine wenigste mainung er Werndle möchte doch einstens in die würkhlichkeit gesetzet vnd mit einer kleinen zulag zu seiner Scolaren provision zu trost seines alten Vatters, so in die 40 iahr das Durchleicht. Hauss von Oestereich bedienet, allergst. consoliret vnd auss dem Scolaren standt gezogen werden."

1724, 26. November.

105. Georg Reutter in die 27 iahr Kay. Organist kombt allerunterth. Supplicando ein dass sein Sohn Georg für einen Scolaren in der

Orgl möchte allergst. aufgenommen werden. Wan nun Ihro Kay. May. mit nichten gesindt seind würkhliche Scolaren fernerhin aufzunemmen alss kan ich für disen Supplicanten vmb so vüll weniger einrathen, weillen die Zahl deren Organisten ohne deme über die Massen angewachsen."

1724, 26. November.

106. „Carl Giegl gewester Kay. Eleonora Höchstseel. gedächtnuss Hinterlassener Violinist, vnd dermallen pensionist kombt allerunterth. ein vmb die genad für seine genüsende pension bey der Kay. Music dienen zu können. Weilen aber dermallen bei Hof Violinisten genug sind: kan ich in dises Supplicanten begehren vmb so uill weniger einrathen, alss er mit dem blossen diennen nit lang sich befridigen lassen, sondern gleich nach der würkhlichkeit trachten wurde."

1725, 24. April. (Aussen.)

107. „An Ein Hochlöbl. Kay. Obristhofmaister Amt gehorsamster Bericht Johann Joseph Fux Kay. Hof-Capel-Maisters den Kay. Jägerhornisten Wenzel Rossi betreffend.

Hochlöbl. Kay. Obristhofmaister-Amt. Gnädig Hochgebiettender Herr! Auf dass von Eur Hochgräfl. Excellenz mir zugeschickte Decret den Wenzel Rossi Jägerhornisten betreffend, erstatte nochmallig gehorsamben bericht, dass ich gedachten Rossi keineswegs capace befinde Ihro Kay. May. mit der Hautbois zu bedienen: auss ursach, weillen er in disen instrument niemallen ein Solids Studium gemacht, und die Haut-bois nur per accidenz vnd für ein divertissement tractiret hat: auch die Jägerhornisten vnd Hautboisten Stelle in uno eodemque Subjecto mit nichten compatibel seind; zumallen bede Instrumenta zugleich in der Musique gebrauchet werden. Ferner mit 500 fl. iährlicher Besoldung wurde dessen Ellend gar wenig können abgeholffen werden, massen solche, wie leichtlich zu erachten, mit weib, 9 lebendigen kündern vnd Dienstbotten nit einmal zu leben, zu geschweigen die schulden, welche auf ein grosses respective quantum sich belaufen abzutragen zulänglich seiu wurde.

Ist demnach mein abermallig ohnmassgebliche mainung, es möchte Ihme Rossi die schon lang allerunterthänigst angesuchte Licenz von hir sich retiriren zu können, vmb so schleiniger allergst. ertheilt werden, als er sonst immerhin in grössere schuldenlast verfallen müste. Die Zeit seiner Zurückkunft auszustellen ist darumb nit wohl möglich, weil man nit wissen kan, wass er Rossi alldort in Prag gewünnen, vnd wie balt er von seinen Schulden sich wird können loss machen.

Dieses zu gehorsamb pflichtmässiger Berichterstattung."

1725, 2. Mai (praes. 12. Dec. 1724).

108. „Johann Georg Bayer in die 9 iahre bey verschiedenen Schlachten vnd Belagerungen in Hungern, Hernach bey den Durchleucht. Heusern, Lotheringen vnd Nauburg etlich iahr, nunmehr in das sechzehnte

Jahr N. Oe. Landschafft und Veld Hörpaukher kombt allerunterth. ein umb die Kay. allerhöchste genad, dass sein ältester Sohn von 18 iahren Ignaz für einem Kay. Hof-Scolaren in der Composition möchte aufgenommen werden. Weillen aber Ihro Kay. May. nicht gesinnt seind Scolaren künfftighin mehr zu halten kan ich auch dahin nit einrathen. Ess wäre dan dass auf dieses Jünglings besonderes Naturel und Inclination lauth beiligenden Attestationes auch meinen aignen wissen nach bey so iungen iahren vngemainen progressen allergst. reflectirt wurde.

1725, 2. Mai.

108. „Kilian Reinhardt, in die 48 iahr Kay. thailss dispensator thailss concert Maister, nachdeme er durch obbenannte iahr den Dienst alein verrichtet; nunmehro aber wegen 72jährigen hohen Alters entkrefftet eines gehülffen nöttig, auch der Kay. Dienst erfordert, dass bey Lebzeiten dessen einer vndterrichtet werde, kombt allerunterth. ein vmb einen Adjuncten vnd dass ihme die 1713 für einen Adjuncten zugelegte 300 fl. iarlich verbleiben vnd zu seiner besoldung möchten einuerleibet werden. Wan nun er Reinhardt neben seiner embsigen Dienstverrichtung laut beyligender Specification dem Kay. aerario biss 20.000 fl. ersparet hat, weillen er mit geringerer Besoldung vnd ohne Adjuncten den Diens versehen. Alss ist meine wenigste mainung der uon ihm Vorgeschlagene vnd tauglich befundene Andreas Amiller Tenorista möchte vmb so uill mehr uor andern mit 300 fl. iährlicher Besoldung adjungiret werden, alss er sélber treulich zu vndterrichten versprichet, Ihme Reinhardt aber damit wan ihme als einem so hoch meritirten Dienner in seinem so hohem Alter etwas entzogen werden solte nit sein Tott befördert werden möchte, die obbenante 300 fl. in salvo bleiben möchten."

1725, 7. Juni. (praes 12. Dec. 1724.)

110. „Dess Ferdinands Richters in die 30 Jahr gewesten Kay. Hof- vnd Cammer-Organisten hinterlassene 4 arme weysen kommen allerunt. ein vmb fernere Continuation der Ihnnen bereiths vor zwei iahren allergst aussgeworffenen genaden pension. Wie gross die Virtù vnd Meriten diser Weysen Vatters gewesen seye ist weltkundig indem Er neben seiner ordinari Dienst nit allein die durchleicht. Herrschaften, sondern auch Ihro jezt regirende Kay. May. selbsten in der music zu informiren die allerhöchste genad gehabt hat. Ist also meine vnterworffenste meinung Sie Weysen möchten allergdgst consolirt werden."

1725, 7. Juni. (praes. 22. Dec. 1724.)

111. „Anna Ambreville Cantratrice ist vngefähr vor anderthalb iahren allerunterth. einkommen, es möchte ihre besoldung deren 60 Thaller biss auf 100 Thaller monatlich allergdgst vermehret werden. Nachdeme aber iüngsthin ihre expedition dahin aussgeschlagen, dass Sie anstatt der verhofften 100, nur 80 Thaller erhalten, Kombt Sie Supplicantin aber-

mahlen allerunterth. ein, bestendig vorgebend, nachdeme Sie bei so geringer besoldung in ein grossen Schuldenlast verfallen seye; mit weniger nicht, alss mit 100 Thaller Monatlich alhir leben könte. Alss ist meine abermallige Submisse mainung Sie Ambreville möchte vmb so uill mehr allergst consoliret werden, weillen sonsten eine andere, welche villeicht auch nit vill virtuoser sein wurde, wohl mit dopleten oder dreyfachen Spesen müste vndterhalten werden."

1725, 7. Juni. (praes. 25. Februar 1725.)

112. „Maximilian Helman Kay. Cimbalist gibt wehemütigst zu uernemben, dass, weillen fast stetter vnbösslichkeit vnd vnkösten der Saiten seines Instruments, seine Besoldung nit erklöckhlich, er in ein solchen schuldenlast verfallen seye, dass er seine gage auf ein ganzes iahr verschreiben müssen, vnd mithin sich nit mehr zu helfen noch zu rathen wisse. Nimbt also seine Zuflucht zu Ihro Kay. May. Allerhöchsten Clemenz vmb eine erkleckhliche allergste adjuta bittend. Weillen mir bewust, dass dieses Supplicanten ellender nothstandt (in welchem er villeicht wohl auch auss der iugend gemeiniglich angebornen üblen würthschafft theilss verfallen mage sein) also beschaffen ist, dass so ferne ihme nit durch eine Kay. Genad geholfen wird, Er Helman vnfehlbar verderben vnd völlig zu grund gehen müsse. Wan nun höchst Schad wäre vmb dessen unvergleichliche vnd mit grossen Kay. vnkosten erlernte Virtù. Alss ist meine wenigste mainung, es mochte Ihme durch eine allergste Ajuta geholfen vnd von dem vntergang aufs wenigst mit 400 fl. errettet werden. Es soll künfftighin durch einen Curatorem seiner üblen würthschaft vorgebogen werden."

1725, 7. Juni. (praes. 7. April 1725.)

113. „Tomaso Piani Kay. Violinist, kombt allerunt. ein, es möchte ihme seine geniesende Besoldung deren 50 Thaler monatlich noch mit 10 Thaller bei veränderung seines Standts allergst vermehret werden. Wan ich den glaubwirdig vernomben, dass Ihro Kay. May. ihme Piani solches angesuchte accrescement der 10 Thaller monathlich bereits allergst zugestandten haben, villeicht in erwegung, dass durch diese Heurath 100 fl. iährliche pension, so die Borinische Pupillin nun mehro Braut genüset, dem Kay. aerario heimbfallet: alss habe meiner seyts nichts beizutragen, alss der allergst. Verordnung meine wenigste mainung zu undterwerffen."

1725, 7. Juni. (praes. 9. März 1725.)

114. „Domenico Genuesi Kay. Soprano kombt allerunterth. Supplicando ein, dass ihme seine iezt genüsende besoldung deren 80 Thaller monatlich mit 20 Thaller möchten vermehret werden. Es ist zwar schon vor ein geraumer Zeit von disen Supplicanten bey mir vorkhommen eben dises enthalts ein Memorial. Weillen aber damallen ich der mainung war, er Genuesi genüse schon die 100 Thaller monatlich, habe ich damallen nit können einrathen. Nachdeme ich aber in erfahrung gebracht, dass er nur

80 Thaller habe, andere aber von seinem rang, virtù vnd Dienstverrichtungen 100 Thaler genüssen: Ist meine wenigste mainung, er Genuesi könne sich Hoffnung machen dennen iennigen gleichgehalten zu werden, forderist, weillen er in Kay. Diensten sonderbar embsig sich einstellet."

1725, 7. Juni. (praes. 24. April 1725.)

115. „Giovanni Peroni Kay. Violoncellist, gibt allerunterth. zu vernehmen, dass weillen er neben seiner person auch einige Freinde in Meyland zu unterhalten habe, zu bestreitung solcher Spesen seine genüsende Besoldung deren 60 Thaller monatlich nit erkleckhlich mithin in grosse Schulden verfallen seye: kombt derohalben allerunterth. ein vmb ein beliebiges accrescement. Ich lasse dises Supplicanten schulden vnd Familie an seinem Orth gestellet sein. Wass aber dessen virtù vnd Dienstverrichtungen anbelanget, muss ich bekennen, dass an embsigkeit vnd vnermietenden Fleiss bey allen Diensten er andern zu einem exempel seyn könne. Welches Ihro Kay. May. am besten bekandt: also dero allergsten Verordnung meine wenigste mainung gehorsambst vndterwerffe."

1725, 21. Nov. (praes. 30. Oct. 1725.)

116. „Filippo Balatri Musico Soprano, nachdeme er schon durch fast ganze 7 Monat sich alhir aufhaltet, ein opera recitiret vnd fast bei allen Capelldiensten sich einfindet kombt allerunterth. ein in die Kay. würkliche Dienste allergst aufgenommen zu werden. Obwollen die stimme vnd iahre dises Supplicanten nit seind, wie wohl zu wintschen wäre, weillen aber ein grosser abgang an Sopranen dermallen sich befindet, er Supplicant aber gar eine feine Art zu singen hat und sonst von lobwirdigen Wandl ist. Ist meine wenige mainung er Balatri möchte allergst aufgenommen werden die Besoldg belangend remettirt er sich in Ihro Kay. May. allerh. Clemenz u. Generosität. Ich aber vnterwerffe Ihro Kay. May. allergst. Verordnung meine wenige mainung dissfahl umb so uil mehr, weil ich disen Sopran in der Capellen wegen meiner unbasslichkeit niemahlen hab hören können."

[Wurde nicht angestellt.]

1726, 24. März. (praes. 5. Jänn. 1725.)

117. „Franz Carl Pernember, Violinist, welcher wegen seiner virtù wohl vndter die ersten kann gezellet werden, kombt allerunterth. ein vmb die vacirend gewordene Violinisten Stelle. Wan aber solche Stelle dermallen nit ersezet wird: er Supplicant aber neben seiner virtù vnd aigenen Verdiensten (massen er auch am Kay. Josephinischen Hof eine Zeit lang alss Discantist gedienet hat) auch seines Vatters Meriten, welcher schon über 20 iahr als musicalischer Trompetter am Kay. Hof zu dienen die Höchste genad hat, anziehen kan. Alss ist meine wenigste mainung es möchte zu seiner Zeit auf ihne Pernember gnädigst reflectiret werden."

1726, 24. März. (praes. 1. März 1726.)

118. „Georg Reutter kombt allerunterth. ein vmb abwechsslungsweiss mit anderen Kay. Organisten zu dienen; auch für einen würkhlichen

Hof Scolaren aufgenommen zu werden. Wan nun 1° Ihro Kay. May. den nach und nach angewachsenen überfius deren Organisten auf die gewandliche Zahl reduciret haben wollen 2° auch keine Scolaren mehr zu halten allergdgst resoluiret sein. Kan ich in dises Supplicanten ansuchen nit einrathen."

1726, 17. Aug. (praes. 5. Aug. 1726.)

119. „Marianna Lorenzani Conti Cantatrice, Nachdeme Ihro Kay. May. allergst sich belieben haben lassen Selbe in dero Dienste zu nemben mit 4000 fl. iährlicher besoldung, kombt allerunterth. ein umb ihre expedition: dass also ich meines wenigen orths nichts beyzutragen habe, alss einer hohen Obrigkeit solches gehorsamb zu hinterbringen.

1726, 17. Aug. (praes. 5. Aug. 1726.)

120. „Johann Georg Sturmb Turner Maister zu Closter Neuburg kombt allerunterth. ein umb alss Quart-Posaunist in die Kay. Dienste aufgenomben zu werden. Wan nun dieses Instrument der Kay. Musique keine Verbesserung beytragen kan, sondern in gegentheil wegen dessen unannemblichen Clang deterioriren wurde: Alss kan ich in dises Supplicanten ansuchen nit einrathen."

1726, 20. Sept. (praes. 8. Mai 1726.)

121. „Leopold Christian der iüngere, Trombonista, kombt allerunterth. ein umb vermehrung seiner besoldung deren 740 fl. Obwollen diser Supplicant vermög seiner besonderen virtù weit ein mehreres meritirte, massen er in seinem Instrument seines gleichen nit hat, weillen er aber unlängst ist accresciret worden, alss ist meine wenige mainung, er möchte für dissmahl biss auf eine vacirend werdende besoldung vertrostet werden."

1726, 28. Sept. (praes. 2. April 1726.)

122. „Anna Maria, des abgeleibten Xaverj Gläzl in die 27 iahr gewesten Kay. Hautboisten und Fagottisten hinterlassene arme Witib kombt allerunterth. umb die gewändliche Kay. genaden Pension. Wan nun nit allein der Supplicantin Man, sondern auch die andern zwey Brüder dergestalten gutte Dienste geleistet haben, dass deren schon zwey wegen des beschwärlichen instrument vnd Fatiguen in iungen iahren ihr leben eingebüset haben, auch von disen Dreyen nur eine einzige Wittib zu uersorgen ist. Alss ist meine wenige mainung Sie Gläzlin, obwohlen ohne Kind, doch weillen selbe einen grossen schuldenlast abzutragen hat, möchte mit 200 fl. iährlicher pension allergst. versehen werden."

1726, 28. Sept. (praes. 3. Juni 1726.)

123. „Giovanni Vincenzi Musico Soprano kombt allerunterth. Supplicando ein, es möchte Ihme zu seiner bisshero genüsenden besoldung

deren 80 Thaller monatlich noch 20 Thaller monatlich allergst. beygetragen werden. Wan nun diser Supplicant allein vnd ohne Familie sich befindet: glaubte ich er kunte mit 80 Thaller monatlich gar fein vnd ehrlich leben: es wäre dan, dass Ihro Kay. May. aus besonderen ursachen Ihn Vincenzi auf angesuchte weiss wolten consolirter haben."

1726, 28. Sept. (praes. 22. Aug. 1726.)

124. „Ferdinand Nicola Woller gegen 20 iahr Kay. Violinist, kombt allerunterth. ein ihme seine bisshero genüsende besoldung deren 40 Thaller monatlich noch mit 10 Thaller monatlich möchten allergndgst vermehret werden. Wan nun dises Supplicanten ansuchen ich sehr billig erkenne, auch dessen beygebrachte motiven in der wahrheit fundiret seind, welche hieher zu sezen schwachheit halber ich vndterlassen muss und dahero auss dem Memorial zu ersehen sind. Alss ist meine wenige mainung er Woller möchte mit dem angesuchten accrescement deren 10 Thaller monatlich allergst. consoliret werden."

1726, 28. Sept. (praes. 5. Aug. 1726.)

125. „Ignatius Angermair, Kay. Violinista, welcher seinem Vorgeben nach, allergsten Kay. befehl gemäss, dermallen in Mayland, vmb in der Composition informiret zu werden, sich aufhaltet, gibt allerunterth. zu uernemben, dass auss mangel der bezallung deren neben seiner besoldung zu seinem undterhalt ihme assignirten 1600 fl. er biss auf 5000 fl. ungefehr schulden zu machen seye gezwungen worden; vnd werde derohalben uon denen Creditoribus dergestalten geängstiget, dass er in seinem Studio keinen progress machen könne. bittet mithin allerunterth. umb schleinige Hilfmitl. Wan ich nun weder von der Licenz der abwesenheit dieser iungen verderbten menschen, noch weniger von dennen Ihme assignirten 1600 fl. die geringste wissenschafft nit habe; alss kan ich hierauf keinen bericht erstatten. wol aber aus schuldigster pflicht gehorsambst zu vernemben geben, dass Ihne Angermair nit sowohl der eyfer zum Studiren, alss die auf seine person dringende Creditores wegen der von Ihme noch alss Scolar unnuz gemachten schulden, so sich auf 3000 fl. belauffen von hir wekh getriben haben. Ob beyligende Attestation von dem Maestro wegen in so kurzer Zeit so hochgestigenen Schulden den Supplicanten rechtfertigen könne überlasse ich einer hohen Obrigkeit als höchst vernünfftig zu überlegen."

1726, 18. August.

126. „Antoni Carl Richter Kay. Organist kombt allerunt. ein vmb vermehrung seiner iährlichen besoldung deren 500 fl. Wan nun dieses Supplicanten ellender notstand zu genügen mir bekant ist, auch von sich selbst zu ermessen ist, dass er mit so geringer besoldung ohne schulden zu machen nit leben köne. Alss ist mein ohnmassgebliche mainung, er Richter möchte sowohl in ansehung seiner aignen in das 11. iahr also auch dessen

Vatters in die 33. iahr treuvleissige und besonders virtuose Dienst mit 100 fl. iährlich umb so uil mehr allergdgst. accrescirt werden, alss in kurzem verschiedene besoldungen und pensionen, durch Tottfähl dem Kay. aerario heimbgefahlen seynd."

1727, 3. Jänner.

127. „Leopold Christian, Kay. Trombonist gibt allerunt. zu uernehmen, wie dass er wegen geringer besoldung mit eusserlichen Diensten abzumaten umb leben zu können gezwungen wird, mithin in gefahr stehe, bey seinem ohnedem beschwärlichen instrument vor der Zeit sich zu ruiniren, oder aufs wenigst die Kay. Dienst nit mit solcher perfection wie dermallen zu uerrichten. Kombt derohalben allerunt. ein umb ein accrescement. Wann nun dieser Supplicant ein solcher Virtuos ist, der seines gleichen nit findet, auch schwärlich mehr einer zu hoffen ist, mithin an dessen längerer conservation nit wenig gelegen zu sein glaube. Alss ist meine wenige, doch zum Kay. Dienste vorträgliche mainung, es möchte ihme Supplicanten seine dermalen genüsende Besoldung deren 750 fl. jährlich auf 1000 vermehret werden: doch mit dem beding und austrückhlichen befelch dass er gleich bey antrit dieses genüs den Dienst bey St. Stephan aufgebe."

1727, 10. Jänner.

128. „Ludwig Schön, in die etlich zwainzig iahr, Kay. Hautboist gibt allerunterth. zu uernemben, dass er mit seiner bisshero genüsenden geringen besoldung deren 500 fl. iahrlich ohne Quartier biss gar eine kurze Zeit hiehero mit seiner Familie nit allein sehr kümmerlich leben, sondern auch in die schulden sich habe steckhen müssen: kombt derohalben allerunt. ein umb vermehrung seiner Besoldung. Wan nun dieses Supplicanten nothstandt mir zu genügen bekandt, und er undter dennen Kay. Hautboisten, so dermalen dienst thuen der älteste ist, auch von dennen Calvinischen Knaben ist, welche noch bey Lebszeiten Kaysers Leopold glorreichster gedächtnus von Berlin anhero gekommen, und meistens zur Bedienung ietzt regierender Kay. May. damaligen Erzherzog seind aufgenommen worden; Alss ist meine ohnmassgebliche mainung es möchte ihme Schön seine Besoldung mit 100 fl. iährlich vermehret werden."

1727, 1. April.

129. „Johann Jacob Friderich Kay. Fagotist gibt wemietig zu uernemben dass er mit seiner geringen besoldung deren 500 fl. iährlich mit seiner Familie von 9 personen unmöglich leben könne; und etwas extra zu uerdienen ihme die heufigen Hofdienst nit zulassen: kombt derohalben allerunterth ein um eine ergebliche Beylag seiner Besoldung. Obwollen diser Supplicant nit lang in Kay. Diensten stehet, weillen er aber ein besonderer Virtuos, und sehr gebraucht wird, massen fast kein wochen vorbey gehet, wo er nit ein oder 2 mahl mit seinem beschwärlichen Instrument mus sich Hören lassen nit mit geringer Satisfaction der allergnäd. Herr-

schafften. Alss ist meine wenige mainung er Friderich möchte mit einer Beylage von 300 fl. iährlich allergnäd. consolirt werden.“

1727, 28. Jänner.

130. „Gioaçhino Sarao Arciliutista oder Tiorbista nachdeme er ungefähr vor acht Monath von Ihro Kay. May. aus Napel hieher berufen ist worden, kombt nun allerunterth. ein umb in die Kay. Dienst qua talis allergst. aufgenommen zu werden, mit anticipation einer iahresbesoldung und schleiniger conferirung eines Kay. Quartirs. Wan nun er Sarao zu dem ende ist hiehero berufen worden, auch weillen der Kay. Tiorbist Francesco Conti nunmehro öffters unbässlich zu werden anfanget, nöttig ist. Alss ist meine wenige mainung, er Supplicant möchte mit der würkhlichen Tiorbisstell und gewändlicher besoldung deren 80 Thaller Monatlich allergst. consoliret werden. Die anticipation einer iahrs-besoldung und Quartir alss Special genaden beruen bloss in der allerhöchsten Clemenz Ihro Kay. May.“

1727, 28. Jänner.

131. „Anna Barbara Rogenhofferin Singerin aus der vortrefflichen Schuel Gaetano Orsini, nachdeme Sie sowohl in Operen alss auch anderen begebenheiten bey dem Kay. Hof öffters ihre prob nicht mit geringen lob erwisen, kombt nun allerunterth. ein in die Kay. Dienst alss würkhliche Singerin allergst. aufgenommen zn werden. Wan nun diese Supplicantin nehen der guten Stimb und Capacitet nicht eine geringe virtù schon erworben hat; auch zu hoffen ist, dass durch die vortreffliche anführung Ihres lehrmeisters, welcher heuntigs tags fast allein die ware Singkunst emporhaltet, eine von dennen besten Singerin mit der Zeit sein werde. Alss ist meine wenige, doch zum Kay. Dienste erspriessliche mainung Sie Rogenhofferin möchte mit 40 Thaller monatlicher besoldung ad interim in die würkhlichkeit allergst. aufgenommen werden. zur consolation auch des Lehrmeisters: alss welcher diese seine Scolarin bisshero nit allein gratis informiret, sondern auch auf seine aigne unkosten mit aller notturfft verpfleget hat.“

[Wurde als Hofscolarin mit 400 fl. aufgenommen.]

Der Vortrag des Ob. Hofm. Amtes sagt, dass 6 würckliche Singerinen und 1 Scholarin mit nachfolgenden Besoldungen vorhanden seien, nämlich

die Schultzin mit . . .	600 fl.	die Panizza mit	400 fl.
die Sconianzin mit . . .	2700 „	die Conti mit	4000 „
die Borosinin mit . . .	1800 „	die Hilverding mit . . .	360 „
die Perronin mit	1620 „	Zusammen mit	11.480 fl.

1727, 21. Juni.

132. „Johann Baptist Peyr, 8 iahr lang verwittibt Kay. Eleonorae gewester, nunmehro in das 7. iahr an regirenden Hof würkhlicher Hof-Organist mit 500 fl. iährlicher besoldung, weillen er bey so geringer besoldung mit seiner Famili kümerlich oder gar nit bestehen kan, kombt

allerunterth. ein umb eine beliebige zulag zu seiner besoldung. Wan nun dieser Supplicant gute Dienste leistet, sonderbar in der Capellen, beynebens auch sehr bedürfftig ist. Ist meine wenige mainung er Peyr möchte mit einem beytrag von 100 fl. allergst. consolirt werden."

1727, 21. Juni.

133. „Maximilian Heelman (Hellmann) Cimbalist gibt allerunterth. zu uernemen dass weillen er, umb sein instrument von 185 Saiten in einem guten standt zu erhalten, einen grossen thail von seiner Besoldung darzu anwenden müesse, er mit den überrest mit weib und kind unmöglich leben könne, und dahero in schulden habe verfallen müssen. Kombt derohalben allerunterth. ein umb vermehrung seiner Besoldung. Wan nun war ist, dass umb dises instrument in guten standt zu erhalten, gleich ich ihme das lob geben mus, nit geringe unkosten erfordert werden. Alss ist meine wenige mainung es könnte ihme zu disem ende, und wegen dessen besonderen virtù ein beytrag von 200 fl. iährlich allergst. gereichet werden."

1727, 27. Juni (praes. 1. Mai 1727).

134. „Ignatii Finsterbusch, Tenorista, nachdeme Ihme ungefehr vor drithalb iahren der zutrit zur Kay. Hof-Musique allergst. ist verstattet worden, doch biss zu einer Vacatur ohne besoldung: Nachdeme bey immer anwachsender Family er auf dise weiss nit mehr ausszukommen weiss, kombt allerunterth. ein umb die würkhlichkeit: und wollte sich indessen bis zu einer apertur mit der Scolaren besoldung befridigen. Wan nun diser Supplicant damallen eine zimblich schwache stimb und brust gehabt, obwollen sonsten die arth zu singen bey ihm gut ist: ich aber ihne seythero wegen meiner unbässlichkeit in der Capelen nit habe hören können, und also nit wissen kan ob sich die stimb verbessert habe. Ihro Kay. May. aber alss Höchst verständig selben fast bey allen Diensten anhören. Alss undterwerffe und überlasse solches alles Ihro Kay. May. allergst. Verordnung."

1727, 27. Juni (praes. 15. Juni 1727).

135. „Giacomo Vitali Musico Soprano kombt allerunt. ein umb in die Kay. Dienste angenommen zu werden mit 1000 Thaller iährlicher besoldung und vorschreibung einer ganzen iahrsbesoldung. Wan nun er Vitali zu dem ende anhero beruefen worden benebens ein guter Virtuos ist, (wan er in der Capellen, alwo ich ihn nit hab hören können, eben so gut ist als in Camera und Teatro) auch an Sopranen in der Kay. Capelle ein merklicher abgang ist. Alss ist meine wenige mainung er Vitali möchte in seiner allerunterth. ansuchung in allem allergst. consoliret werden."

[Wurde 1. Jänner 1728 angestellt.]

1727, 27. Juni (praes. 12. Juni).

136. „Nachdem Barbara Rogendorferin (Rogenhoferin) vor einiger Zeit allerunterth. eingekommen, umb alss eine würkliche Singerin

in die Kay. Dienste allergst. aufgenommen zu werden, die allergste Resolution aber dahin ergangen ist, dass selbe als Scolarin mit 400 fl. ährlicher besoldung eine zeitlang dienen solte; von solcher allerhöchsten genad und Clemenz angefrischet kombt Selbe nochmallig allerunterth. ein umb die würkhlichkeit. Wan nun sowohl ich lauth meines vorigen parere, auch ihr Lehrmaister Gaetano Orsini selbe nit allein capace finden, solche Stelle zu uertretten, sondern auch zum Kay. Dienst nöttig zu seyn erachten. Alss ist mein abermalliges geringes einrathen, Sie Rogendorferin möchte mit der gebettenen würklichkeit und 40 Thaller Monatlicher besoldung allergst. consoliret und der anfang von 1726 gemacht werden: damit der Lehrmaister nit noch ein ganzes iahr continuiren müsse, alss welcher diese Supplicantin aus purer christlicher Liebe und eyfer Ihro Kay. May. eine gute Virtuosin zu stellen nit allein gratis instruiret, sondern auch durch etliche iahr her mit kost, kleider, Zimmer und allen nothwendigkeiten aus seinem aigenen mitlen versihet. Wordurch er Gaetano animiret wird werden, seine virtuose instruction zu Ihro Kay. May. Diensten noch ferner zu continuiren gleich er schon verschiedene ohne einigen entgelt gelernet hat."

[Erhielt das placet nach der Meinung des Kapellmeisters.]

1727, 27. September (praes. 3. Juli 1727).

137. „Johann Hanisch Kay. musicalischer Hoftrompetter kombt allerunterth. ein umb des Tobiä Andre Pernember seel. erledigte musicalische Hofbesoldung deren 165 fl. Obwollen nun dieser Supplicant in seiner virtù sich distinguiret und treffliche musicalische Dienst prästiret: Weillen er aber unlängst in die Kay. Dienst getretten, Alss ist meine mainung, er möchte biss zur anderen erledigung sich gedulden."

1727, 27. September (praes. 9. Juli 1727).

138. „Ernest Sessler vorhin Ihro verwittibt Kay. May. Eleonora Höchstseeligsten angedenkens, nach dero ableiben aber an Regierenden Hof mithin in die 25 Jahr Kay. Hof und Feldt-Trompetter kombt allerunt. ein umb des abgeleibten Kay. Hof-Trompetters Tobias Andre Pernembers erledigte musicalische besoldung deren 165 fl. iärlich. Wan nun dieser Supplicant bey allen vorfallenden begebenheiten sehr gutte musicalische Dienst praestiret. Alss ist meine wenige mainung er möchte in ansehung seiner in die 25 iahre gut geleiste Dienste wie allerunterth. gebetten, allergst. consoliret werden.

1727, 27. Sept. (praes. 20. Juli 1727.)

139. Franz Ferdinand Müller bereits ein Jahr Kay. Hoboista supernumerarius, nachdeme Roman Glazel gewester Kay. Hoboist jüngsthin mit Tott abgangen, mithin eine würkhliche Steelle vacirend ist, Kombt allerunt. ein umb die würkhlichkeit. Wan nun zu bestreitung der Kay. Diensten solche Stelle mit einem tauglichen Subjecto widerumb zu ersezen nöttig ist, er Müller aber nit allein ein gutter Virtuos, sondern auch

einen besonderen eyffer in seinem Studio verspüren lasset: auch dessen Vatter seel. Ferdinand Müller biss 40 iahr als Cammerdiener und Quarda Dames dem durchleichtigsten Haus v. Oesterreich treufleissigst gediennet hat. Alss ist meine pflichtmässige mainung, er Supplicant möchte mit der a. u. angesuchten würkhlichen Hoboisten Steelle vnd 500 fl. iährlicher besoldung umb so uil mehr allergst. consoliret werden, alss von des Glazl seel. erledigten besoldung keine wittib mit pension zu uersehen ist.

[Wurde nicht angestellt.]

1727, 27. Sept. (praes. 9. Juli.)

140. „Franz Carl Pernember, Violinista supernumerarius kombt allerunterth. ein umb eine würkhliche Violonisten Stelle. Wan nun dermallen kein solche Stelle vacirend ist; er Pernember auch vermög seiner virtù unter die ersten Violinisten zu zellen ist, den Violon aber nur per accidenz spillet, kan ich in dessen Begeren nit einrathen, weder verwilligen, dass ein so guter Violinist in einen schlechten Violonisten solte verwandlet werden."

1727, 27. Sept. (praes. 20. Sept. 1727.)

141. „Carolus Jacobus Giegel Wayland Ihro verwittibten Kay. May. Eleonora hinterlassener Musicus, von der Zeit aber Ihro verwittibten Kay. May. Amaliae Hofviolinist kombt allerunt. ein umb die erlaubnus bey dem Regirenden Hof mit dem Violon zu diennen. Wan nun die Kay. Capellen mit Violonisten zu genüge versehen ist; diser Supplicant auf den Violon niehmallen gespillet hat: mithin für einen Violonisten mit warheit sich nit ausgeben kan. Alss folgt von sich selbsten, dass ich in dessen vermessene anmassung nit einrathen solle."

1727, 15. Nov. (praes. 3. Oct. 1727.)

142. „Philippo Salvati, Kay. Hofscolar in Violin gibt allerunterth. gehorsambst zu vernemben, dass nachdeme er fast 9 iahr dem Studio in Violin und Contrapunct undter anführung deren beriembtesten maistern in Italien mit grosser embsigkeit obgelegen seye, und zu bestreitung deren unkosten seine assignirte provision nit zulänglich gewesen, dahero sein Vatter mit beytragen sich zimblich erschöpffet habe, er dahero sich in standt befinde als würkhlicher Musicus Ihro Kay. May. zu bediennen. Kombt also allerunt. Supplicando ein, umb die würkhlichkeit. Weillen nun jederzeit die Hofscolaren, sobald selbe capace sich gemacht haben virtuose Dienst zu praestiren, gleich diser Supplicant ist, also hoffete ich in die allerhöchste Clemenz, dass Ihme Salvati auch solche Kay. Gnade widerfahren könnet.

[Wurde angestellt.]

[In dem Referat des Ob. Hofm. Amtes v. 15. Nov. 1727 wird erwähnt, dass für Violinisten jährlich 16.782 fl. verausgabt werden.]

143. Aus dem Referate des Obersthofmeister-Amtes vom 15. Nov. 1727.

Bernard Aprile, pens. Kapellmeister in Innsbruck bittet um eine Anstellung oder sonstige Aushilfe in seiner Bedrängniss, darüber fährt das Referat fort:

„Hierüber um gehet Ew. May. Hoff Capell Meister Fux in seinem sub lit C (fehlt!) erstatteten Bericht gutachtlichen, des Supplicanten Gesuch für billig erkennende Meynung dahin, dass, weilen Er seiner fast stäter ohnpässlichkeit- und ziemblich hohen Alters halber wenig mehr zu prästiren vermöge; der Compositor Conti aber in eine gänzliche ohn Vermögenheit verfallen, mithin ein Abgang an Compositoren seye, der supplicirende Aprile (alss deme er Zeugnüss geben könne dass er seine profession verstehe) auf die Prob gesetzt werden könte, ob Ew. Kay. May. Er mit seiner Composition ein a. g. contento zu geben vermöchte, welchen nach A. h. dieselbe seiner accomodirung wegen den allermildesten Entschluss fassen könnten."

Darüber bemerkt der Obersthofmeister (Rudolf Gf. Zinzendorf), dass der Vicekapellmeister Caldara, die Compositoren Badia und Porsile ausserdem der Organist Joh. Georg Reinhard vorhanden seien „mithin an denen nötigen Compositoren noch kein solcher Abgang, wie der Capellmeister will erscheine."

[Wurde nicht angestellt.]

1727, 15. Nov.

144. „In dem Vortrage des Ob. Hof-Meisteramtes von diesem Datum wird über das Gesuch des Johann Franz Reinhard, als vermeintlicher wirklicher Hofscolar um eine Anstellung als wirklicher Hof-Violinist gesagt: „Wan nun aber des Supplicanten, von Ihme nicht ohne einige Arglistigkeit auch dem Capellmeister (Fux) bey seiner schon abnehmenden Gedachtnüss beygebrachten Supposition, ob wäre er bereits ein würkl. Hofscolar an sich selbst falsch und irrig ist."

[Wurde angestellt.]

1727, 15. Nov. (praes. 27. Oct. 1727.)

145. „Johann Otto Rosetter, in die 20 iahr Kay. Violinist mit 9 lebendigen unversorgten Kindern kombt allerunterth. Supplicando ein umb die allerhöchste Gnad, damit sein 16 iähriger Sohn Joannes, welcher vor ein iahr schon die allerhöchste genad gehabt vor Ihro Kay. May. in dem Violin mit Ruhm sich hören zu lassen, für einen Hof-Scolaren möchte allergst. aufgenommen werden. Obwollen mir nit unbewust ist, dass Ihro Kay. May. nit incliniren Scolaren zu halten; auch ich meiner wenigen Seyts aus gewissen ursachen nit für rathsamb erachte. So glaube ich doch diser Supplicant möchte in ansehung seiner besondern virtù, 20 iährigen Dienste, grossen armuth, und des iünglings trefflichen talento mit durch den Tottfahl des gewesten Kay. Hofscolaren Nasotto erledigten 360 fl. iährlich

allergst. consolirt werden, wo nit mit aufnehmung dess Sohns für einen würkhlichen Hofssolaren aufs wenigst dem Vatter zu einem beytrag, damit er nit allein seinen Sohn Joannes neben den Violin das Clavir lehren zu lassen in standt gesetzt werde, sondern auch mit seiner zahlreichen Familie leichter leben könne."

1727, 15. Nov. (praes. 14. Oct. 1727.)

146. „Mathias Joseph Hammer Trombonista giubilato beklaget sich bey Ihro hochgräfl. Excellenz, dass ich seinen Sohn Johann Paul, alss welchem ungefähr vor 6 iahren ohne aufnahmb zu diennen allergst. ist erlaubet worden, ein unrecht gethan hätte, indeme ich Ihme den neulich aus Italien angekommenen würkhlichen Hof-Scolaren Philipp Salviati dem alten Hofbrauch zuwider hätte in dem Rang vorgesezet, bittet derohalben Ihro hochgräfliche Excellenz Hrn. Obristhof Maister mir anzubefehlen, dass ich seinen Sohn dem Salviati vorsezen solte. Obwollen dieser Kläger ein sibenzigiähriger Man, und in die 40 iahr in Kay. Dienst stehet, so mus er doch von dem alten Hofbrauch wenig information haben, alss nach welchem die würkhlichen Kay. Hof Scolaren, weillen selbe in der Ordonanz und in dem Register eingetragen seynd und besoldung genüsen, allen extraneis welchen des klägers Sohn sambt allen seines Gleichen ist, iederzeit vorgegangen seind: weillen diese letztere ohne Ordonanz in dem Buch deren würkhlichen Hof-Musicorum sich nit befinden. Obwollen ich zufolg der angezogenen ursach halber grund genug gehabt hätte dieses für mich allein zu thuen, habe doch zu meiner mehrer sicherheit bey Ihro Kay. May. mich desswegen allerunterth. angefraget, alss Welche meiner mainung allergst. approbiret haben, Ueberlasse demnach Ihro hochgräfl. Excellenz höchstvernünfftigen Gutbefinden, ob diser vermessene Anklager nit mit einem Verweis abzustraffen seye."

P. S.

Die beylag B (einen abscheidlichen Beweis des Hammer betreffd.) ist ohne deme bewust, dass durch das Obristhof-Maisterambt dem Max Helman kein Scolar zugegeben ist worden. Müste nur durch extra weege dem Helman anbefohlen sein worden einen auf seinen Instrument zu lehren, wouon ich keine wissenschaft habe.

1727, 7. December. (praes. 1. Aug. 1727.)

147. „Christof Praunn in die 13 iahr Kay. Basist, welcher nit allein in der Capellen, sondern auch bei allen Teatral und Cammer-Festiviteten bisshero Virtuose und embsige Dienste praestiret hat, kombt allerunterth. ein umb vermehrung seiner besoldung deren 60 Thaller Monatlich. Wan nun der Basist Borini seel. dessen Steelle er Praunn in allem vertrittet, 100 Thaller monatlich genossen hat. Alss ist meine wenige mainung es möchte Ihme Praunn seine bisshero genossene besoldung biss 80 Thaller Monatlich umb so uil vermehret werden, alss an embsigkeit und virtù er keinem nachgibet."

1727, 7. December. (praes. 9. Juli 1727.)

148. „Antoni Schnauz durch ville iahre mit grösten Ruhm Kay. Violonist: nachdeme er von seinem Vatter seel. bis 1000 Thaller schulden zu bezallen ererbet hat, selbe aber abzustossen bei seiner geringen besoldung bisshero nit vermöget hat, und dahero weillen seine Quartale immer sequestriret seind, umb leben zu können durch Anticipirung deren lang hernach verfallenden Quartalien gegen einen unleidentlichen Interesse in eine erbarmungswirdige armuth hat verfallen müssen. Dergestallten dass er umb offendlichen schand zu entgehen, sein weib sammt 5 kleine kinder auss mangel notwendiger kleidung, so aus not thailss versezet thailss verkhauft haben werden müssen, auf ein Dorf hinauszugeben ist gezwungen worden, er aber Schnauz aus forcht des personal arrest mehreren theils flichtig gehet; weder bey Hof zu erscheinen aus Abgang der Kleidung sich getrauet. Nimbt also in seiner eusersten noth umb vor dem gänzlichen untergang errettet zu werden seine Zuflucht zu Ihro Kay. May. allerhöchsten Clemenz umb eine erkleckliche adjuta seine dringende Creditores zu befridigen. Wan nun höchst zu bedauern ist, dass ein solcher Virtuos dergleichen kaum mehr zu hoffen ist, verderben sollte, welches ohne allerhöchste Kay. Freygebigkeit unfehlbar geschehen mus. Alss ist nit allein mein weniges einrathen, sondern auch mein allerunterth. bitten, er Schnauz möchte allergnädigst consolirt werden."

1727, 7. Dec. (praes. 15. Juni 1727.)

149. „Franz Timmer Kay. Josephinischer gewester Hof-Scolar, seyt 1718 aber würklicher Hof-Violinist, welcher auch Ihro Kay. verwittibte May. Elenora gloreichsten angedenkhen zugleich als Violinista bediennet hat, und deswegen nach dero ableiben mit einer iährlichen pension von 120 fl. begnadet ist worden, gibt wehemütig zu vernemmen, dass nachdem er solche pension als würklicher Hof-Musicus 3 iahr genossen, vor einiger Zeit ihme sey benomben worden, mithin ausser standt sich befinde mit Weib und 5 Kindern zu leben; kombt derohalben allerunterth. ein umb ein mildreichen beytrag zu seiner besoldung. Wan nun dieser Supplicant einer von dennen embsigsten Diennern ist dergestalten, dass er sich rümen kan nich einen Dienst ausgelasen zu haben; mutmasslich auch sich nit wurde verheurath haben, wan er sich nit auf gedachte pension verlassen hätte. Alss ist mein weniges einrathen, er Timmer möchte mit einem beytrag von 100 fl. iährlich allergst. consoliret werden.

1727, 7. Dec. (praes. 7. Sept. 1727.)

150. „Maria Anna Glatzlin des abgeleibten Kay. Fagotisten Xaveri Glatzl hindterlassene Wittib, nachdeme selbe mit einer iährlichen gnaden pension mit 150 fl. ist versehen worden (vor welche allerhöchste genad Sie allerunterth. und gehorsambst sich bedankhet) gibt allerunterth. zu uernemben, dass selbe mit solcher pension unmöglich leben könne, zu geschweigen ihres Mans, wegen dessen stötter unbösslichkeit aus noth ge-

machte schulden zu bezallen in stand seye. Kombt derowegen allerunterth. ein, es möchte ihr von durch den Tottfahl ihres schwager Roman Glatzels erledigten besoldung ein beytrag von 50 fl: ährlich allergst. beliebet werden. Wan nun von dreien verstorbenen Glatzelen nur eine einzige Wittib mit pension zu uersehen ist, Sie Supplicantin auch allen dreyen Glatzlen in Ihren Krankheiten beygestandten ist, und vill ungemach ausgestandten hat; Alss ist meine wenige mainung, Sie arme Wittib möchte angezogener ursachen halber mit einem beytrag von 40 fl. ährlich welche vielleicht nach ersezter Hauboisten möchte übrig verbleiben, allergst. consoliret werden."

1728, 24. Febr. (praes. 9. Jänn. 1728.)

151. „Nachdeme auf Ihro Kay. allergsten Befelhe Bernardo d'Aprile gewester Capelmaister in Insprugg in der Kay. Hof-Capellen an Vorabend St. Tomae mit einem Psalm: in ipso festo aber mit einer Mess seine prob gethan, lebet er tröstlichen zuuersicht es wurde soliche seine Composition Ihro Kay. May. nit allerdings missgefallen haben. Kombt derohalben allerunterth. ein umb alss Kay. Compositor allergst. aufgenomen zu werden. Wan dises Supplicanten Compositien das glickh gehabt hätte Ihro Kay. May. zu gefallen; so wäre meine wenige mainung er Aprile möchte mit der allerunterth. gebettenen Compositorn-Steel umb so vil mehr allergst. consolirt werden, alss ein abgang an Compositorn dermahllen bey Hof ist: indeme fast alle arbeith auf den Vice-Capelmaister Caldara allein fallet: und mir scheinet, dass diser Supplicant wan er mit ruehigen gemüeth arbeiten könte, und nit umb das tägliche broth für sich, Weib und 6 Künder sorgen müsste, vor allen andern in den hiesigen Stylum sich schükhen wurde: worzu ich das meinige beyzutragen bereith bin: Die Besoldung überlasse Ihro Kay. May. allergsten Disposition, alss Velche auf dem Caracter eines Compositorn, und bedürfftigkeit und zahlreiche Famili zu reflectiren die Allerhöchste Clemenz haben werden."

1728, 24. Febr. (praes. 22. Nov. 1727.)

152. Pietro Petazzi Soprano, nachdeme er schon 7 iahr alss Kay. Hof-Scolar in der Capelen embsig dienet, kombt allerunterth. ein umb die würkhlichkeit. Wan nun diser Supplicant gleich andern Sopranisten schon concertiret, und in dennen Diensten embsig sich einfindet: und so vil alss seine stimb und capacitet zulast, praestiret; Ihro Kay. May. mutmasslich Ihne Petazzi nit immerdar in Scolaren-Standt lassen werden. Ist meine wenige mainung, er Petazzi möchte mit der würkhlichkeit allergst. consoliret werden. Die besoldung anlangend, überlasse Ihro Kay. May. allerhöchster Clemenz und Ausspruch, alss Welche höchst verständig denselben fast bey allen Diensten hören; ich aber wegen meiner stötten unbösslichkeit zu meinem unglikh in der Capellen mich nit einfinden kan."

[Wurde angestellt.]

1728, 24. Febr. (praes. 15. Dec. 1727.)

153. „Joseph Moser Kay. Hof-Scolar Basist, bey gelegenheit, da zwey Kay. Bassisten pensionisten in Italia, alss Battista Cativelli und

Antonio Manna iüngsthin mit Tott abgangen seind, mithin 500 fl. dem Kay. aerario anheimb gefallen seind, kombt allerunterth. ein umb die würkhliche Bassisten Stell. Wan nun diser Supplicant gleich anfangs, da er die Kay. Hofcapellen zu frequentiren angefangen, die Capel- und Tafeldienste, gleich andern Kay. Basisten embsig, und mit Ihro Kay. May. Zufriedenheit verrichtet, und seythero immermehr sich perfectionirt hat. Alss ist meine wenige mainung er Moser möchte mit der allerunterth. angesuchten würkhlichkeit allergst. consoliret werden mit 500 fl. iährlicher besoldung, doch dass er darneben das Cimbalo erlehrne, damit er zu Hauss bey seinem Studio sich selbst accompagniren könne, auch seinen Lehrmaister Christoph Braun noch ferner practicire."

[Wurde mit Gehalt von 1726 angestellt.]

1728, 24. Febr. (praes. 9. Jänn. 1728.)

154. „Georg Reitter (Reutter) des Kay. jubilirten Hoforganisten Georg Reitters Sohn, nachdeme er schon ein iahr seines Vatters Dienst in der Kay. Hof-Capellen verrichtet, kombt allerunterth. ein umb die würkhlichkeit. Wan ich mich nun erinnere, dass vor disen nit mehr alss 2: aufs höchst 3 Hof-Organisten waren: nach und nach aber die Zahl deren biss auf 7 angewachsen ist: deren 5 noch würkhlich diennen; dass also dieser Supplicant, wan er aufgenommen wurde, der achte wäre: benebens Ihro Kay. May. auch mir allergst. zu uerstehen gegeben haben, Selbe möchten den überflus deren Organisten nach eines und des andern ableiben abgethan, und auf dem alten Fus gesezet oder aufs maiste 4 stabilirter haben. Alss kan ich in dises Supplicanten anbringen mit nichten einrathen. Wohl aber, weillen er Reitter nit allein die Orgl fein spillet, sondern auch in der Composition gutte Hoffnung von sich gibet, der mainung wäre, dass Ihme von einer extra cassa so vil möchte allergst. ausgeworffen werden, dass er indessen leben, sein Studium fortsezen, und auswarten könne bis eine apertur auf obbesagte weiss an Ihne komme welches Ihme nit schwär fallen solle, weillen er ohnedem ein Jüngling von 19 biss 21 iahren ist."

1728, 24. Febr. (praes. 2. Jänn. 1728.)

155. „Theresia Holzhauserin, welche in Operen und verschidenen anderen begebenheiten bey Hof ihre prob gesungen, kombt allerunterth. ein umb als ein würkhliche Singerin allergst. aufgenommen zu werden. Wan nun dise Supplicantin mit einer ohne allen Mangel trefflichen Stimme begabet, benebens auch in der Musique dergestalten fest und sicher ist, dass Sie prima vista fast alles singen kan, welches Ihr wenig Singerin nachthun können, mithin zu der Musique gebohren scheinet. Alss ist meine wenige, doch zu Ihro Kay. May. Dienstbeförderung haubtsächlich zillende mainung, Sie Holzhauserin möchte in die würkhliche Dienst allergst. angenommen werden auf wenigst mit 40 Thaller monatlicher besoldung."

[Wurde 1. Juli 1728 angestellt.]

1728, 24. Febr. (praes. 15. Dec. 1727.)

156. „Ernest Muffat, bei Ihro Kay. May. Josepho glorreichisten angedenkens in würkhlichen Dienst gestandene, nachgehens reducirte und einzig noch unconsolirter Violinist kombt allerunterth. ein umb des kürzlich abgeleibten Albert Heins erledigte Violinisten Stell. Wan nun Ihme Muffat, lauth beiliegender Copie eines Versicherungs Decret bei der reduction die sichere Vertröstung ist gegeben worden, bey nächster apertur widerumb in die Kay. Dienste aufgenommen zu werden; und bereits 14 iahr vorbey: da entzwischen verschidene, ia gar frembde Violinisten seind in die Dienst angenommen worden, finde ich die höchste bilichkeit, dass er vor allen andern mit der allerunterth. gebettenen Violinisten Stell möchte allergst. consoliret werden; oder wan Ihro Kay. May. ia nit beliebten, dise Steel zu ersezen, aufs wenigst mit einem neuen allergstn. Decret möchte versichert werden, dass Ihme Muffat bei erster apertur keiner solle vorgezogen werden."

[Wurde 1. Dec. 1730 angestellt.]

1728, 15. April. (praes. 11. März 1728.)

157. „Kilian Reinhardt Kay. Concert Maister gibt allerunterth. zu vernemmen, dass er in einer allergsten Audienz Ihro Kay. May. ein von Ihme mit grosser miehe und embsigkeit verfastes Diarium aller musicalischen Hof-Capel-Diensten mit einem Memorial überreichet habe, des inhalts, dass ihme zu sonderbarer Kay. genad für dise arbeith und seine in die etlich 40 iahre so embsig geleistete Dienste die sonst nach dem Tottfahl wittibliche genaden pension für sein Weib und zweyen Töchter noch bey dessen Lebzeiten möchte allergst. stabilirt werden, doch dass solche pension erst nach dem Tottfahl des Supplicanten anfangen solte. Worauf die allergste Resolution ergangen seye, dass für die Wittib 150: für ein iede Tochter 100: in allem 350 fl. solte ausgeworfen werden: mit dem beysaz, dass die Töchter die pension nur biss ad annos pubertatis solten zu genüsen haben. Weillen aber eine von den zweyen Töchtern indessen gestorben, die andere aber schon in die 15 iahr ist; mithin vogtbar von der Kay. genad nicht zu genüsen hätte: bliebe nicht mehr als 150 fl. für die Wittib, welches für dem Supplicanten mehr Herzelaid alss Consolation sein wurde, khombt derohalben nochmallig allerunterth. ein, dass für sein Weib 200 fl. für die Tochter 150 fl. iährlich bis zur versorgung möchte allergst. ausgeworffen werden. Die guten Dienste dieses Supplicanten in dem Memorial ausführlich angezogen bemüssigen mich, einzurathen, dass er auf solche weiss möchte consoliret werden."

1728, 10. Dec. (praes. 22. Mai 1728.)

158. „Theresia Holzhauserin Singerin, welche unlängst allerunterth. eingekommen ist, umb in die Kay. Dienste allergst. angenommen zu werden, aber zum bescheid lauth beylag erhalten hat, dass Ihro Kay. May. sich weiter darüber resolviren wolten. Kombt abermahl allerunterth.

ein Ihre bitt widerhollend Ich berufe mich hierinfahls auf mein voriges parere, dass diese Supplicantin von einer vortrefflichen, und durch eine extension von dreien octaven gleichen stimme, guten Triller, und besonderen talento, benebens auch, welches bei dennen Singerinen sehr ungemein ist, vollkommen fest in der Musique seye, dergestalten, dass selbe vil beytragen wurd zur Verbesserung der Kay. Teatral- und Cammer Musique, umb so vil mehr, dass Selbe noch iung mithin immer besser werden kann. Ist derohalben meine widerholte mainung, Sie Holzhauserin möchte in die Kay. Dienst mit 1000 fl. iährlicher besoldung allergst. aufgenommen werden."

[Wurde mit 750 fl. aufgenommen.]

Der Vortrag gibt Sr. Maj. zu bedenken, dass der im ledigen Stand aufnehmenden Singerinen die Condition bey der Aufnahme gesezt werde dass, wann sie anders ihrer Hofbesoldung sich nicht verlustig machen wollen Ihnen von einer gewissen von Ew. May. à proportion ihres Alters allergst. determinirenden Zeit von so und so viel Jahren nicht erlaubt sein soll, ihren ledigen Stand zu verändern.

1729, 1. April (präs. 29. März 1729).

159. „Andreas Amiller, Kay. Concert-Adjunct kombt allerunth. ein umb des iüngst abgeleibten Kay. Concert-Maisters würkhliche Stelle cum Titulo et vitulo. Wan nun dieser Supplicant dem Kilian Reinhard gewesten Kay. Concert Maister auf dessen selbst ansuchen und versprechen selben abzurichten, bereits vor 3 iahren für einen Adjuncten mit 300 fl. iährlicher besoldung laut beyligenden Decrets A in copia zu dem ende ist zugegeben worden, dass er Amiller nach ableiben des Kilian Reinhard in dessen Steelle eintretten solle. Alss finde ich billich, dass er Amiller mit der a. u. angesuchten würkhlichen Steelle zwar consolirt werde, iedoch mit dem beding, dass er mit dem Titel eines Concertsdispensatoris sich begnügen lasse: in deme der Maister-Titel bey der Musique keinem mit Recht kann beygeleget werden, welcher die Composition nit aus dem grundt verstehet. Finde aber auch anbey nöttig dass ihme der Tittl eines Musici, weillen er ohne deme ville iahre in Kay. Amalischen Capellen alss würklicher Tenorist gedienet hat, möchte allergst. beygeleget werden, damit er von denen Musicis nit verachtet und so gering geschäzet werde, wodurch der Kay. Dienst leyden müste. Die besoldung belangend glaube ich, er Amiller kunte anfänglich mit einer beylag von 300 fl. iährlich zu seiner dermallen genüsenden besoldung, in allem mit 600 fl. zufrieden sein, indeme der Kilian Reinhard seel. erst nach vil iährigen Dienste nach und nach ist accresciret worden."

[Wurde angestellt.]

1729, 1. Juni (praes. 16. Mai 1729).

160. „Marco Antonio Berti Kay. Bassist gibt a. u. zu vernemben, dass er etliche iahr ein krankhes weib gehabt habe, und dahero grosse unkosten habe machen müssen; auch mit zweyen kindern gesegnet seye

und mit seiner besoldung deren 30 Thaller monatlich nit leben könne. Kombt derohalben a. u. Supplicando ein, es möchte ihme seine besoldung biss 50 Thaller monatlich vermehret werden. So vil kan ich bekräfftigen, dass dieser Supplicant ein fundamental Musicus ist, mithin nit allein in der Capellen, bey dennen Contrapunct büchern, sondern auch vermög der Sprach bey der Tafel und andern functiones gute Dienste praestire, dergestalten, dass er Berti meines wenigen erachtens wohl eine Accrescement meritire: dass quantum überlasse einer Hochlöbl. Concertation."

1729, 1. Juni (praes. 12. Nov. 1727).

161. „Leopold Libano undter Kayser Josepho glorreichsten angedenkens Hofscolar, nachgehends bey iezt regierenden Hof würklicher Violinista gibt wehemüttigst zu uernemen, dass disen Sommer von Laxenburg von Dienst zurückkehrend durch unobsicht des Lehen-Gutschers er sich ein Fus ausgeköglet und dergestalten unglücklich curirt worden seye, dass er in seinen iungen iahren ein Krippel worden; auf sein leben lang so verbleiben müsse; mithin wegen beschwerlichkeit in gehen, sich bei üblen wetter zu dennen Diensten nach Hof sich tragen zu lassen gezwungen seye; welche unkosten von seiner besoldung deren 500 fl. neben Weib und Kinder er nit bestreiten könne. bittet dahero a. u. umb vermehrung seiner besoldung. Wan nun das unglickh dieses Supplicanten iedermann vor augen und dessen beschwärden war seynd: er Libano auch einer von denen besten und embsigsten Violinisten ist. Alss ist meine mainung, er möchte mit einem accrescement von 100 fl. iährlich a. g. consoliret werden."

1729, 23. Juni (praes. 1. Juni 1729).

162. „Valeri Pacher, Calchanten oder Orglmacher Adjunct gibt a. u. zu vernemben, dass er sich schon 18 iahr in der Kay. Capellen bey der Orgel gebrauchen habe lassen, erstlich in der lehr bei Ferdinandt Römmer gewesten Kay. Calchanten und Orglmacher seyt 6 iahr aber als chalchant Adjunct seine nit allein, sondern auch des Arnold Vorländer seel. Dienste während seiner krankheit embsig verrichtet habe, und dieses fast 4 iahr: auch wehrender dieser Zeit bey allen Kay. Reisen mit seinen unermietten Diensten sich eingefunden habe, kombt also a. u. ein umb die durch den Tottfahl des gedachten Arnold Vorländers vacant gewordene Ansager-Adjuncten Dienst. Wan nun sich alles in der warheit also befindet, gleich als der Supplicant vorbringet: er Valeri Pacher diesen Dienst zu verrichten auch fehiger ist, alss zum Orglmachen. Als ist meine wenige mainung, diser Supplicant möchte mit der a. u. angesuchten Ansager-Adjuncten Steelle und gewändlichen iährlichen besoldung deren 240 fl. a. g. consolirt werden."

1729, 23. Juni (praes. 9. Juni 1729).

163. „Johann Leydeckher kombt a. u. ein umb die Chalchanten-Adjuncten Steelle; in fahl der iezige Adjunct Valeri Pacher anstatt des

abgeleibten Arnold Vorländer Ansager Adjuncten Dienst einruckhen möchte. Wan nun dieser Supplicant nit allein ein gelehrneter Orglmacher ist, welches zu diesem Dienst unumbgänglich erfordert wird, mithin nit allein Orgel und Instrument stimmen, sondern auch von Neuen machen kan, auch fast 7 iahr hindurch, da er bey dem Kay. Orglmacher Franz Walter in der Lehr ware den Calchanten dienst helfen versehen, mithin allen brauch weiss. Alss ist meine wenige mainung, dieser Supplicant möchte vor andern mit der a. u. angesuchten Orglmacher-Adjuncten Steell und iärlichen besoldung deren 180 fl. a. g. consoliret werden."

1729, 6. August (praes. 9. Juni 1729).

164. „Domenico Giuseppe Galletti Musico Contralto kombt a. u. ein in die Kay. Dienste a. g. aufgenommen zu werden. Wan nun von keiner Stimb ein grösserer Abgang ist, alss an Contralten, in deme kaum 3 oder 4 in concerto Dienst praestiren können, die übrigen nur in pleno gebraucht werden können: dieser Supplicant aber eine angenembe Stimbe und eine guete Arth zu singen hat, auch annoch in besten alter ist. Alss ist meine wenige mainung, er Galletti, wan anderst er genugsambe festigkeit in der musique besizet, welches ich, weillen ich beständiger unbösslichkeit halber die Capellen nit frequentiren kan, nit wohl wissen kan, möchte in die Kay. Dienste mit 60 Thaller iährlicher (?) besoldung umb so vil mehr an und aufgenommen werden, weil er auch in Teatro, alwo seine meiste stärke zu sein erachte, gute dienste zu prästiren capace ist."

[Wurde nicht angestellt.]

1729, 6. August (praes. 9. Juni 1729).

165. „Joseph Moser 5 iahr Kay. Hof-Scolar Bassista bey dem Kay. Bassisten Christoph Praun kombt abermal ein umb die Würkhlichkeit. Wan nun dem alten gebrauch nach die Scolaren, nachdem Sie sich genugsamb qualificirt haben, allezeit in die würkhlichkeit ohne observation der Zahl seind aufgenommen worden: Er Moser aber, obwollen ohne sonderbare Tiefe, eine gute ausgäbige stimme hat; beynebens sehr manirlich und dergestalten fein singet, dass, als ich Ihn kürzlich in der kürchen habe singen hören, geglaubt habe, es seye dessen Maister selbst, gestalten auch seiner qualificirung halber mit Oratorien und welschen Cantaten Singen bey dem Tafel Dienst genugsamb prob abgeleget hat, auch fest in der Musique gleich anfangs, wie andere würkhliche Kay. Bassisten hat angefangen zu diennen. Alss ist meine wenige doch billige mainung, er Moser solle nit der a. u. angesuchten würkhlichkeit und besoldung von 500 fl. iährlich so von des verstorbenen Silvio Garghetti 1080 fl. erledigten besoldung kunten genommen werden, welches zu seiner dermahlen geniesenden provision deren 360 fl., 140 fl. ausmachet."

1729, 6. August (praes. 12. Dec. 1728).

166. „Johann Paul Hammer in das achte iahr Kay. Violinista supernumerarius kombt a. u. ein umb die offters gebetene Würkhlichkeit.

Wan nun dermahlen keine apertur vorhanden ist, kan ich in dessen Gesuch nit einrathen, wohl aber, weillen er Supplicant bereyts so lange embsig und fleissig und öffters in beden Classen diennet, auch wegen villen impotenten Violinisten und andere, welche öffters krankheit halber nit diennen können, sehr nöttig ist. Wäre meine wenige mainung, es möchte Ihme indessen, weillen dessen Vatter arm, zu seiner Subsistenz etwas a. g. ausgeworffen und ihme zugleich ein auf die würkhlichkeit versicherungs-Decret ertheilet werden: doch anderen, welche villeicht schon vorhin eine solche versicherung haben möchten, ohne praejudiz.“

1729, 31. December.

167. „Obwollen bey antrettung der Regirung izt glorreichist regirenden Kay. und Kön. May. und damalligen Stabilirung der Kay. Music zu bestreittung deren Dienste 16 Violinisten genug seind befunden worden: weillen aber mitler Zeit nit wenige, theilss alters- theilss unglickseeliger Zufählle halber zu diennen ausser standt gesetzt worden seind, mithin die Kay. Dienste merklich leyden. Alss befinde nöttig, dass an statt des iüngsthin abgeleibten Kay. Violinisten Andre Abend ein anderer Violinist solle aufgenommen werden. Es seind aber die unvermögende, so gar nicht diennen können nachstehende:

Nicola Mattheis . . . . jubilato. *Fremde Hand:* [dass dieser ordentlich jubilirt seyn solle, weiss man noch nicht.]

Fremde Hand: [dieser ist ohne dem unter die 22 nicht mitgerechnet.] Angelo Ragazzi jubilato in Italia.

Paul Alber . . . . . hohen alters halber.
Johann Frankh . . . . . alters halber.
Peter Schmelzer . . . . wegen stropirten Finger.
Ferdinand Lembberger . wegen geschwundenen arme.
Nicola Angropoli . . . wegen krankheit in Italien.

Nachgehende diennen zwar dan und wan vermögen aber wenig mehr:

Joseph Hofer . . . . . fast iederzeit krankh.
Carl Hartmann . . . . . wegen blöden Gesicht.
Joseph Fasching . . . . stropirt.
Leopold Libano . . . . welcher vor 2 Jahren auf den laxenburger weg umbgeworffen, den Fusa gebrochen, und unglickhlich curirt worden ist, also, dass bey verenderlichen weter schmerzen halber öffters nit diennen kann.“

1730, 11. Jänner (praes. 29. Dec. 1729).

168. „Francesco Grisi Musico Soprano, welcher auf a. g. Kay. Befelch aus Italien hiehero sich begeben, umb die 6. noch vacirende Sopranisten Stell zu ersetzen; nachdeme er ungefehr in das drite Monat so wohl in der Kay. Hof-Capellen, alss auch bey denen Tafel Diensten beständig dienet, kombt a. u. ein umb die a. g. Kay. resolution. Weillen ich diesen

Supplicanten nur einmahl in den Zimmer, in der Capellen aber niehmallen habe hören können; mithin kein absolutes parere geben kann; Ihro Kay. May. Selben durch diese Zeit hindurch fast bey allen Diensten angehöret haben, mithin als höchst verstendig am besten judiciren werden können; so kombt es allein dahin an, ob er Francesco Grisi Ihro Kay. May. ein gusto geben, nach welchen a. g. contento sowohl dessen Stabilirung als auch die besoldung einzurichten sein wird."

Ueber dieses Gutachten äussert sich das kais. Obersthofmeisteramt (Rudolph Gf. Zinzendorf O. H. M.) in seinem Vortrage an den Kaiser: „Die zwischen dem Cavaglier Direttore (Principe Pio) alss welcher diesen Soprano auf E. Kay. May. a. g. Befehl, vielleicht ohne Vorwissen des Capell-Meisters anher beruffen haben mag umb sich hören zu lassen, dan dem Capellmeister und Vice-Capellmeister immerdar obschwebende Competentzen und Jalousie scheinen Vrsach zu seyn, dass der Capell Meister in seinem Bericht mit der Sprach nicht allerdings recht heraussgehen, sondern des Supplicirenden Grisi a. g. Auffnahm und Besoldungsdeterminirung lediglich E. Kay. May. a. g. Beurtheillung überlassen wolle, da ja sonsten Er den, die Dienst immittelss versehenden vice-Capellmeister, wie weit Er den Supplicanten qualificirt, oder Sufficient halte, hätte vernehmen vnd seinen bericht darüber einrichten konnen. solte nun E. May. der Supplicant in seiner Stimmen und Arth anständig seyn, so dienet zur nötigen Nachricht, dass von denen jetzt vorhandenen Sopranisten der Domenico Genuesi 1440 fl., der Giuseppe Monterise 1000 fl., der Pietro Rauzzino 648 fl., der Giacomo Vitali 1500 fl. und der Pietro Petazzi 900 fl. ährlicher Besoldung habe."

Als Erledigung dazu schrieb Kaiser Karl VI. eigenhändig:

„Wird nechstens wider nach Haus gehen."

1730, 11. Jänner (praes. 23. Dec. 1729).

169. „Johann Ernst Muffat gewester Kay. Josephinischer Violinist, welchem mit andern, weillen er einer von dennen iüngern war, das unglickh getroffen hat bei Stabilirung der Kay. Music reduciret zu werden, doch mit der a. g. Vertröstung bey sich ereigneter apertur wider in die Kay. Dienste angenommen zu werden, kombt abermahl a. u. ein umb des iüngsthin abgeleibten Andre Abend erledigte Violinisten Steelle. Wan nun war, dass er Muffat vertröstet, öffters praeteriret, und bereyts 16 iahr anwartet mithin vor allen praetendenten den rechtmässigen Zuspruch hat. Alss ist meine wenige mainung, er Supplicant möchte vor allen andern mit der a. u. angesuchten Violinisten Steelle und 30 Thaller monatlicher besoldung a. g. consoliret werden."

[Wurde angestellt 1. Dec. 1730.]

1730, 11. Juni (praes. 9. Juni 1729).

170. „Thomas Sandtner in die 32 iahr Kay. Ainspäniger, nachdeme Ihro Kay. May. ihme die Höchste genad gethan, und dessen Sohn

Joseph Sandtner die Pauckhen haben lehren lassen, und er nun ausgelehrnet und frey gesprochen, kombt a. u. ein umb eine besoldung. Wan nun bey der Music dermallen 2 musicalische Pauckher sich befinden, mithin keine apertur vorhanden ist, alss wird dieser Supplicant die unterhaltung für dessen Sohn in dem Fuetter Ambt zu suchen haben."

1730, 28. Sept. (praes. 28. Sept. 1729).

171. „Teresia Holzhauserin, welche schon drey iahre Ihro Kay. May. als Singerin zu bedienen die a. h. gnad hat, und erst den 17. Dec. 1728 lauth beyliegender Copia mit 750 fl. iährlicher besoldung in die Actualitet gekomen ist, gibt a. u. zu vernemben, dass nach ihres Vatters Tott die arme Mutter sambt 8 Geschwistrigten zu erhalten ihr fast allein oblige welche unkosten bey so geringer besoldung zu bestreitten ihr unmöglich falle, kombt derohalben a. u. ein um vermehrung obgedachter besoldung. Wan nun wegen angezogener Motiven, auch dass fast keine von dennen Singern ist, welche alles prima vista zu singen capace ist, gleich diese Supplicantin prästiret; ich voriges mahl auf 1000 fl. iährlich eingerathen habe: alss wille hiemit solches parere auch diessmahl a. u. widerhollet haben."

1730, 28 Sept. (praes. 28. Dec. 1729).

172. „Teresia Holzhauserin gibt wehemütig a. u. zu vernemmen, dass nach dem Tottfahl ihres Vatters und Mutter sechs geschwistrigten zu unterhalten ihr oblige, welches mit ihrer besoldung deren 750 fl. iährlich Sie zu bestreitten nit vermöge, nimbt derohalben Ihre zuflucht zu der höchsten Clemenz Ihro Kay. May. mit der a. u. bitt umb ein a. g. accrescement. Wan dan dise Supplicantin unter allen Singerin die stärkheste ist, was die Music anbelangt, ich auch destwegen gleich anfangs auf 1000 fl. iährlich für Selbe eingerathen habe; alss kan ich nit anderst, alss solches mein erstes parere nochmallen widerhollen."

Die kais. eigenhändige Resolution lautet:

„kan nach ihren begehren wegen dass sie schir allein dienen kan consolirt werden und soll gesehen (werden) bey den andern vntauglichen es nach und nach in ersparung zu bringen."

1730, 28. Sept. (praes. 1729).

173. „Catharina Garghettin, des den 25. May dieses 1729ten iahrs abgeleibten in die 40 iahr gewesten Kay. Tenoristen Silvio Garghetti hinterlassene arme Wittib kombt a. u. ein umb eine mildreiche Kay. gnaden pension. Was vir virtuose Dienst dieser Supplicantin Man, sonderlich in Teatro etlich dreysig iahr praestiret habe, ist dem ganzen Kay. Hof zu genügen bekandt, dass also diese Wittib nit allein von Man, deme Selben etlich 20 iahr ehelich beygewohnet, und in dessen kranckheiten vil ungemach ausgestandten hat, sondern auch von dem Vattern Marco Antonio Ziani Ihro May. Kayser Leopoldi und Josephi glorreich. angedenkhen vice = jetzt regirend. Kay. May. aber gewesten Capellmaisters aufzuweisen hat.

Alss ist meine wenige mainung, dise Supplicantin möchte mit einer iährlichen gnadenpension von 400 fl. umb so vil mehr a. g. versehen werden, alss selbe von Man, obwollen Mitlen vorhanden, sehr wenig betreuet worden ist, und die Tochter des Capitals, was nach vilfältigen abgestossenen Legaten und Legitima für den Geistlichen Sohn überbleiben möchte alss Universal Erbin nur usum fructum ad dies vitae zu genüssen hat."

1730, 28. Jänner.

174. Vice Capellmeister Caldara kam ein um eine Zulage von 1200 fl. zu seiner Besoldung von 1600 fl., und noch mit dem Beisatze dass jene Zulage von 1200 fl. seiner eventuellen Witwe zugesichert werde. Das Oberst-Hofmeisteramt rieth davon ab und das Gesuch „biss ad casum in Suspenso zu lassen". Darüber schrieb Kaiser Karl VI.: „placet, aber ihm noch sein Salario was beyzulegen weyter anzurathen."

1730, ?

175. „Franz Timmer Kay. Violinist, welcher schon vorhero dreymahl a. u. umb vermehrung seiner besoldung deren 540 fl. iährlich einkomen ist, ich auch wegen dessen guten und embsigen Dienst eingerathen habe, aber allezeit abgewisen worden ist, das leztemal aber mit vertröstung auf bequemere Zeiten. kombt nun auch das viertemahl a. u. ein umb ein accrescement. Ich beziehe mich auf meine vorige parere und überlasse einer Hochlöbl. Concertation ob die in diesem bescheid bestimte bessere Zeiten bey iezigen umbständen ankommen seynd."

1730, 13. November.

176. „Ferdinand Woller in das 29igste iahr Kay. Violinist: Nachdeme er seinen Sohn Jacob Joseph nit allein in studio litterario so weit gebracht, dass selber nit allein mit ruhm den grösten Theil der Philosophia absolviret, sondern auch in der Music nemblich auf dem Violin nit geringe progresen gemacht hat: aber aus mangel deren mitlen solche bede Studia ferner fortzusezen Ihme Supplicanten unmöglich fallen wil, Kombt a. u. ein umb eine iährliche beyhilf, so vil nemblich Ihro Kay. May. für einem Hofscolaren a. g. passiren. Was für progressen der Sohn dieses Supplicanten in Studio litterario gemacht habe, zeigen beyligende testimonialia. Von der Music kan ich Zeugnus geben, dass ich ihn mit verwunderung habe spillen gehöret, dass ein Jüngling darin bey müssigen stundten so vil habe profitiren können; dass alsb schad wäre, wan eine so gute Hofnung aus mangl deren mitlen solte zurukhbleiben. Alss ist meine wenige mainung, er Supplicant möchte auf die angesuchte weiss consolirt werden.

[Wurde 1. Nov. 1736 angestellt.]

1730, 13. Nov. (praes. 20. Aug. 1730.)

177. „Johann Ernest Muffat, gewester Josephinischer würklicher, hernach reformirter Violinist kombt abermal a. u. ein umb die durch

den Tottfahl des gewesten Violinisten Carl Hartmann, erledigte Violinisten Steelle. Wan nun von nit langer Zeit hero 3 Kay. Violinisten, nemblich Franz Reinhardt, Andreas Abend und ganz kürzlich Carl Hartman mit Tott abgangen seind, von welchen 2 noch würkhlich gedienet haben, mithin die Zahl deren zu diennen vermögenden biss auf 13 herunter gestiegen seind, womit die Kay. Dienst nit können bestriten werden, und dahero aufs wenigst noch einer solle aufgenommen werden. Alss ist meine wenige mainung, er Muffat, als welcher fast von 18 iahren hero die anwartung hat, und der einzige noch übrig von dennen reformirten, so annoch unconsolirter ist solle mit der a. u. angesuchten Violinisten-Steelle und der geringsten musicalischen besoldung deren 500 fl. iährlich vor allen andern umb so vil mehr a. g. consoliret werden, alss Ihro Kay. May. auf meinen a. u. Vortrag es nötig und billig befinden."

In dem Referat des O. H. Amtes an den Kaiser ob bei der Besetzung Ernst Muffat oder sein Mitbewerber Paul Hammer zu berücksichtigen sei, überlässt das O. H. A. dem „gerechtesten Ausspruch Sr. May. die Entscheidung, und schlägt als Gehalt 400 fl. vor; und schliesst mit Bezug auf obiges Gutachten des Capellmeisters Fux: dass „dem Capellmeister keines Weeges gebühret dero zeitlichen Obristhofmeistern durch dergleichon sub H von Ihme selbst anziehenden Vortrag bey Ew. Kay. May. ein und vor zu greiffen."

Der Kaiser entschied:

„Quo ad salarium ist genug 400 fl., quoad personam glaub den tauglicheren in arte zu nemen."

[Joh. Ernst Muffat wurde 1. Dec. 1730 mit 500 fl. angestellt.]

1731, 17. Febr.

178. Gelegentlich eines Gesuches um eine kais. Bassistenstelle zählt der Vortrag des Oberst-Hofmeisteramtes folgende 10 „besoldete und noch Dienst vermögliche Bassisten" auf:

der Götzinger	mit	1080 fl.
„ Praun	„	1300 „
„ Piellacher	„	500 „
„ Hueter	„	500 „
„ Peck	„	500 „
„ Berti	„	540 „
„ Pezzoni	„	1260 „
„ Werndl	„	400 „
„ Moser	„	400 „
„ Herrich	„	200 „
	Summe	6680 fl.

1731, 5. März.

179. Vice-Capellmeister Anton Caldara, der bereits 3900 fl. an Besoldung und adjuta genoss, sprach nochmals für seine eventuelle Witwe

eine pension von 1200 fl. oder ein für allemal 12.000 fl. im baren mit der Versicherung, „nach Erhaltung dieser Gnad E. Kays. May. alssdann umb nichts mehr zu behelligen.“ — Der Vortrag des Ob. H. Amtes von ob dat. ist über dieses Begehren entsetzt, hält des Capell Meisters Fux Gehalt von 3100 fl. und die demselben ausbezahlten 8000 fl. für die Wittwe entgegen, und meint dasselbe könne nicht dazu einrathen, „indeme hiedurch ganz gewiss der Capell Meister selbst zu Begehrung eines gleichmässigen accresciment's veranlasset werden müsse.“

Der Kaiser schrieb dazu: „kan vnbescheidt biss auf mein weytere befelh ligen bleiben“.

1731, 13. Juni.

180. Ueber das Gesuch der Angehörigen des verst. Tenoristen Bonelli um eine Pension äussert sich in dem Vortrage (ob dat.) das Oberst-Hofmeisteramt unter andern: „Ob nun zwar Euer Kay. May. alter Hof-Capellmeister Fux in seinem hierüber erstatteten Bericht zu weiterer Begnädigung deren Supplicantinen mit einem Theill der pension aus seiner allzu grossen Leichtglaubigkeit positive einrathet, weillen 1. der verst. Tenorist Bonelli ungehindert seiner bei der Music gehabten übergrossen Meriten gleichwollen in seinen Lebzeiten ausser der blossen besoldung keine extra gnad begehret oder überkommen mithin 2. gar wenig in Ersparrung habe bringen können, das wenige aber, 3. so vorhanden gewest, zu Versorgung deren geistlichen 2 Schwestern vermag des Closters Quittung hätte verwendet werden müss. dergestalt, dass 4. diese 3 Supplicantinen anjetzo ganz mittellos waren. — So kan und will u. s. f.“

1731, 17. Februar (praes. 24. Nov. 1730).

181. „Johan Zacharial Garzaroll Hautboist kombt nach des Millers Tottfall, welcher bisshero die Stelle eines Hauboisten Supernumerarii vertretten hat, a. u. ein, um qua talis a. g. aufgenommen zu werden. Obwollen zwar dermallen 4 Hautboisten bei der Kay. Music sich befinden, welche noch in standt seind zu diennen, weillen aber öffter unbösslichkeit halber ein- oder anderer nit kommen kan, mithin die Harmonie incomplet verbleibet: dieser Supplicant aber ein guter virtuos ist; auch schon vor hero biss auff die reforma als Kay. Hof-Scolar 6 iahr gediennet hat. Alss ist meine pflichtmässige mainung, er Garzaroll möchte mit der a. u. angesuchten Supernumerarii Hautboisten Steelle mit dem gewändlichen Decret allergst. consoliret werden, doch mit dem geding, dass er biss auf Tottfahl eines Hautboisten ohne besoldung zu diennen verbunden, weder etwas zu begehren befugt sein solle.“

1731, 17. Februar (praes. 16. Dec. 1730).

182. „Georg Reutter der iüngere, welcher ungefehr von 5 iahren her alss Organisto Supernumerarius dienet, aber wegen 7 würk-

lichen noch in leben seyenden Hoforganisten qua talis in die würkhlichkeit zu kommen keine Hofnung haben kan. Kombt a. u. ein, als würkhlicher Compositor a. g. aufgenomen zu werden. Wan nun Ihme Reutter unter der Zeit verschidene Oratoria und andere Festinen zu componiren seind aufgetragen worden, auch dermallen würkhlich an der Fasschen (?) opera arbeitet, mithin schon in seiner iugend zeiget, was künfftighin vermög des besonderen tallento in diser profession aus ihn werden kan. Alss ist meine mainung er Reutter möchte mit der a. u. angesuchten Compositor-Steelle mit 40 Thaller monatlicher Besoldung a. g. consoliret werden."

[Wurde als Hofcompositor mit 400 fl. angestellt.]

1731, 5. März (praes. 20. Aug. 1730).

183. „Franz Joseph Rusowsky schon etliche Jahre würkhlicher Hof-Organist, annoch mit der Scolaren-Besoldung deren 360 fl. iährlich, kombt a. u. ein umb die Musicalische besoldung. Wan nun dieser Supplicant gleich andern Hoforganisten guete und virtuose Dienste praestiret, dergestalt dass niehmahl wider ihme eine clag vorgekommen ist; er Rusowsky auch bey so geringen gehalt, wie zu erachten unmöglich mit weib und kündern leben kan. alss ist aus angezogenen Motiven meine wenige meinung es möchten ihme Supplicanten von der Barbaretischen Pension zu dennen 360 fl. noch 140 fl. a. g. zugeleget werden."

1731, 5. März (praes. 29. Dec. 1729).

184. „Franz Carl Pernember (Pernebmer) einer von dennen besten Kay. Violinisten nur mit 400 fl. iährlicher besoldung, ohne Kay. Quartier, und dahero, wie leicht zu erachten, in der höchsten armuth, kombt a. u. ein umb verbesserung seiner so geringen besoldung. Wan nun dieser Supplicant ein grosser Virtuos in seinem Instrument ist, und dennoch von der eussersten armuth mit seiner zahlreichen Famili gedruckht wird. Alss ist mein weniges parere, er Pernember möchte mit einer Vermehrung seiner so geringen besoldung aufs wenigst mit 100 fl. iährlich umb so vil mehr a. g. consoliret werden, alss von einiger Zeit hero durch verschiedene Tottfähl bey der Music ein namhafftes dem Kay. aerario heimbgefallen ist."

1731, 5. März (praes. 20. Aug. 1730).

185. „Johann Georg Hintereder in das 13 iahr Kay. Violinista mit 600 fl. iährlicher besoldung kombt a. u. ein umb vermehrung seiner besoldung. Wan nun dieser Supplicant einer von den stärkesten in der Musique undter allen Kay. Violinisten ist, massen er auch in der Composition gar wohl erfahren ist: und gleichwohl andere Violinisten mit weit grösserer besoldung versehen seind. Alss ist meine unmassgebliche mainung, er Hintereder mochte sowohl in ansehen seiner besizenden virtù alss auch schwär ausgestandtener krankheiten und anderen unglückseeligen zufälle mit einer erklecklichen Zulage a. g. consolirt werden."

1731, 5. März (praes. 11. Oct. 1730).

186. „Andreas Boog Kay. Trombonista kombt a. u. ein, es möchte Ihme von des iüngsthin abgeleibten auch Kay. Trombonisten Leopold Christian erledigten besoldung deren 900 fl. ährlich zu seiner geringen ährlichen besoldung pr. 500 fl. ein beytrag a. g. gereichet werden. Wan nun dieser Supplicant ein sehr guter Virtuos, embsig in diennen, auch privatim auf seinen Faticosen Instrument unaufherlich sich exerciret, auch mit seiner zahlreichen Familie deren albereith 7 kindern und ausgestandtenen schwären kranckheiten bey so geringer besoldung wie leichtlich zu erachten, unmöglich leben kan. Ist meine pflichtmässige mainung er Boog möchte von der obbesagt erledigten besoldung mit einem dessen virtù und bedürftigkeit proportionirten von 200 fl. ährlich umb so vil mehr a. g. consoliret werden, alss bey disen des Leopold Christian Tottfahl keine Wittib zu versorgen ist."

1731, 5. März (praes. 9. Juni 1729).

187. „Christian Payer vorhin Kay. Eleonorischer, seyt dero seel. Hinscheiden an regierenden Hof Tenorist, kombt a. u. ein umb vermehrung seiner ährlichen besoldung deren 500 fl. Wann nun dieser Supplicant einer von dennen besten Tenoristen ist, ia ich darf sagen in der Capellen wegen seiner treflichen stimme vor allen andern gutte Dienste praestiret, auch mit welischen Canteten singen sich distinguiret, iedoch unter allen Tenoristen die geringste besoldung genüset: Alss wird eine Hochlöb. Concertation leichtlich gnädig erachten, dass er Payer ein ergäbiges accrescement nit allein meritire, sondern auch als verheyratt nöttig habe."

1731, 13. Juni (praes. 26. April 1731).

188. „Frantz Schnautz Violoncellist gibt a. u. zu vernemmen, dass er schon 16 iahr die Kay. Instrument-Cammer zu verwalten habe, und umb besorgung derselben auch sein aignes Geldt ausgelegt habe ohne den geringsten biss hero Genuss: da doch Georg Reutter Kay. Organist vor diesem 400 fl. ährlich genossen hat mithin durch verwaltung dieses Supplicanten durch 16 iahre 6400 fl. in ersparung komen seind. Auch Ihme seyt 1722 den Violon zu spillen seye aufgetragen worden, mithin keine woche frey habe, und diese wochen mit dem Violoncello, die andere mit dem Violon diennen müssen, weillen sonsten nur ein Violonist dermallen beständig vorhanden ist, in deme der aus Spanien gekommene Violonist Domenico Appuzi wegen schlechten gesichts wenig mehr diennen kan, mithin wan dieser Supplicant nicht bede wochen auf sich genommen hätte, ein neuer Violonist müste aufgenommen werden: kombt derohalben a. u. ein umb vermehrung seiner 700 fl. ährlichen besoldung mit noch 200 fl. ährlich. Wan ich nun dieses Supplicanten Ansuchen in allen billig finde, alss ist meine wenige mainung es möchte seine besoldung biss 900 fl. jährlich mit dem beding vermeret werden dass er in seiner verwaltung noch ferner fortfahre.

1731, 18. Dec. [praes. 9. Nov. 1731.]

189. „Giuseppe Pisani der ältere nachdeme seine Tochter Barbara Sopranista die a. h. genad gehabt vor Ihro Kay. May. gehöret zu werden, kombt endlich ein umb in die Kay. Dienst an und aufgenommen zu werden, und weil er sich schon in das 14. Monath mit Weib und Familie alhier sich aufhaltend nit allein das seinige verzehren sondern auch schulden zu machen ist bemüssiget worden, alss bittet er Pisani a. u. dass seiner Tochter Barbara ein ganzes Jahr möchte zuruckh geschriben werden. Weil diese Virtuosin eine vortreffliche stimb und eine gute arth zu singen hat. Alss haben Ihro Kay. May. dem Vernemben nach sich a. g. entschlossen Sie Pisanin in dero Dienst aufzunehmen. Die iährliche besoldung betreffend, Weillen ich nicht weiss wie starkh in der Music und (weillen Selbe noch niehmalen recitiret) wie Sie sich auf dem Theatro aufführen wird kan ich hirinfahls meine mainung nit eröffnen. Ihro Kay. May. bedes anheimb stelle."

Ueber dieses Gutachten bemerkt der Vortrag des k. Ob. H. Meist. Amtes: „Da der das Werck bestens verstehen sollende Capell Meister selbst in pto. des Besoldungsquanti mit der Sprach recht herauss zu gehen sich nicht allerdings getrauet" will auch das O. H. M. Ambt nichts entscheiden und gibt nur zur Nachricht, dass zur Zeit

Die Sconianzin iährlichs habe	2700 fl.	die Sorosinin . . .	400 fl.
„ Schultzin sambt ihrem Mann nur . .	1200 „	„ Continin gar . . .	4000 „
„ Borosinin . . .	1800 „	„ Schnautzin . . .	720 „
„ Peronin ihre Schwester	1620 „	„ geweste Holtzhauserin jetzt Reuterin	1000 „

so aber des nechstens mit 500 fl. a. g. accresciret werden dürffte.

[Der Kaiser bestimmte 1500 fl. für die Pisani.]

1731, 18. Dec. (praes. 12. Dec. 1731.)

190. „Carl Joseph Denk, einer von dennen knaben, welche Ihro jetzt gloreichst regirende Kay. May. als Erzherzog zu bedienen, und von derselben Zeit hero beständig so wohl in Spanien als hir nit allein bey allen Capell-Opern und anderen Festinen, sondern auch bey denen Durchl. Erzherzogin die Ballett zu spillen die a. h. genad hat, beynebens auch Ihro Kay. May. dieses Supplicanten Mutter Brust gesogen haben, kombt a. u. ein, dass sein älterer Sohn Carl Joseph für einem würklichen Hofscolarn in Violin möchte a. g. aufgenommen werden. Wan nun der Hamer in des verstorbenen Timmer steelle einrucket, dessen erledigte Steelle aber, weillen von denen 16 Violinisten öffters einige nit in standt seind zu dienen, widerumb solle ersezet werden: diser iüngling auch schon alle Dienste, gleich anderen Kay. Violinisten zu verrichten schon capace ist. Alss ist meine wenige mainung er Denck möchte mit der a. u. angesuchten würkli-

chen Hofscholaren Steelle und gewändlichen iährlichen provision deren 360 fl. a. g. consoliret werden."

1731, 18. Dec. (praes. 11. Dec. 1731.)

191. „Francesco Facchini, nachdeme er, seinen vorgeben nach, unter der Direction verschiedenen Meistern in Italien sowohl in Contrapuncto alss in Violino studiret hat, kombt a. u. ein umb die a. h. genad bey der Kay. Music dienen zu können ohne Besoldung und ohne Decret. Es ist dieses Supplicanten a. u. Ansuchen dem schein nach sehr gering. Weillen iedoch einigen anderen, welche an dem Kay. Hof entweder aigne, oder von voreltern Meriten haben, praejudicirlich wäre, kan ich in dessen anbringen umb so vil weniger einrathen, alss ich von dessen Contrapunct keine wissenschaft habe, in Violin aber Ihne Facchini nit allein schwach befunden, sondern auch wenig Vocation zu diesem Instrument habe spüren können: es wäre dan, dass Ihro Kay. May. aus besonderen absichten diesen Supplicanten a. g. consoliren wolten."

1732, 20. Februar. [praes. 20. Sept. 1731.)

192. „Theresia Holzhauserin Singerin kombt a. u. ein umb vermehrung Ihrer besoldung deren 1000 fl. iährlich. Es scheint nit nöttig zu sein dieser Supplicantin virtù, alss welche ohne deme bekandt ist mit villen anzuziehen: Alss glaubte ich, doh ohne die geringste Massvorschreibung, es würde für ihre Meriten nit vil sein, wan deren besoldung biss auf 1500 fl. iährlich a. g. vermehrt würde."

eod.

„Hierüber nun ist die gehorsambste Concertations Commission der a. u. und einhelligen Meynung gewest, dass Ew. Kay. May. ihr Supplicantin annoch 500 fl. accresciment a 1° Octobris 1731 umb so mehrer a. g. beylegen könnten; alss 1° der Kay. Capell-Meister Sie solches in seinem Bericht unvorschreiblich eingerathenen quanti wohl würdig achtet 2° aber andere, ihr in der virtù nicht beykommende Kay. Singerinen benantlich die mit 1800 fl. stipendirte Borosinin und die mit 1620 fl. iährlich gehalts begnädigte Perronin eine weit grösasere Besoldung dann die Supplicantin genüesen."

Der Kaiser schrieb dazu „Placet."

1732, 29. April.

193. „Ferdinand Grossaur Violinista kombt a. u. ein umb in die Kay. Dienste qua talis a. g. aufgenommen zu werden. Wan nun zu bestreittung deren Kay. Dienste 16 Violinisten bey Stabilirung der Kay. Music seind höchst nöttig befunden worden; dermallen aber nit mehr dann 12 Violinisten, welche Dienst thuen können, vorhanden seind; dieser Supplicant aber ein sehr gutter Virtuos ist, welcher ein treffliche arcada guette intonation, perfectes Tempo und musicalisches Gehör hat, Alss ist meine

mainung er Grossaur möchte vor andern in die Kay. Dienste a. g. aufgenommen werden mit 500 fl. iährlicher besoldung."

[Wurde aufgenommen.]

1732, 29. April.

194. „Pietro Galli Musico Contralto kombt a. u. ein in die Kay. Dienste angenommen zu werden. Obwollen er Galli noch nit vollständig franco in Musica ist, doch weillen er eine gnette ergäbige stimb hat, auch ein abgang ist an Contralten, so ist meine wenige Mainung dieser Supplicant möge mit 40 Thaller monatlicher Besoldung in die Kay. Dienst a. g. aufgenommen werden. Doch dass Ihme die würkhlichkeit nit hindern sondern mehr anlass geben solle sich zu perfectioniren."

[Wurde 10. Mai 1732 nach Antrag angestellt.]

1732, 14. Mai. (praes. 7. Febr. 1732.)

195. „Johann Heinisch, musicalischer Trompetter, kombt a. u. ein umb vermehrung seiner musicalischen Besoldung deren 200 fl. iährlich. Obwollen dermallen durch Tottfahl eines Trompetters keine musicalische besoldung vacant ist: iedoch weillen dieser Supplicant ein ganz besonderer Virtuos ist, dergestalten, dass es ihme nit allein kein Trompetter bevorthuen wird, sondern er Heinisch auch gewise Tuons auf der Trompetten glickhlich erfunden hat, welche die Capellmaister zwar bishero gewuntschen; aber kein Trompetter hat können zu wegen bringen. Alss ist meine pflichtmässige mainung, er Heinisch möchte wegen seiner ungemeinen virtù mit noch 200 fl. mithin biss 400 fl. iährlich a. g. accrescirt werden. Wordurch er verheyrath mit weniger sorg seinem Studio obligen könne, und angefrischet werden wird, ferner nachzusinnen."

1732, 14. Mai.

196. „Franz Carl Pernebner, Kay. Violinista gibt a. u. wehemütigst zu vernemben, dass er in schulden biss über die ohren stecke, und bey seiner geringen besoldung deren 460 fl. nit zu leben vil weniger aus dennen schulden sich heraus zu wiklen vermöge; kombt derohalben a. u. ein umb vermehrung solcher besoldung. Obwollen er Bernember unter denen iüngeren Violinisten ist, auch ihme unlängst die 60 fl. seind zugeleget worden. Weillen jedoch er Supplicant ein guetter Virtuos und in der eussersten Nott ist. So ist meine wenige mainung, er möchte mit einer beylag von 80 fl. begnädigt werden, damit er auf 30 Thaller monathlich komme, welches vor diesem die geringste musicalische besoldung gewesen ist."

1732, 14. Mai (praes. 3. Jänner 1732).

197. „Barbara Timmerin des iüngsthin durch verwürung in kopf und Melancoley verlohren gegangenen und Totter gefundenen Kay. Violinisten Frantz Timmer hinterlassene arme Wittib mit 4 unmündigen

kindern kombt a. u. ein um die gewändliche genaden pension. Wan nun der Mann als Scolar an Josephinischen Hof schon guete Dienste geleistet: nachgehends an verwittibten Eleonorischen Hof sich immer besser perfectioniret hat, seyt dero Höchsten Ableiben aber der Regirend Kay. May. Orchestro trefflich angestanden ist: alss ist meine Christ-mitleydente maihung Sie Wittib möchte für sich und ihre 4 kinder mit einer genaden pension von 400 fl. iährlich angefangen vom 17. November abgewichenen iahrs, an welchem tag der Man unsichbar worden ist, umb so vil mehr a. g. versehen werden, alss der Zufahl betauerungswirtig ist; die kinder auch noch klein, deren das erste in 8.: das anderte in 7.: das drite in 4.: das vierte in 3. iahr ist: darunter 2 in einen solchen elenden standt seind, dass selbe einsmahls zu dienen schwärlich in standt sein werden."

1732, 14. Mai.

198. „Was durch Tottfählle deren Musicorum in kurzer Zeit hero dem Kay. aerario Heimbgefallen ist. Wie folgt:

Durch Frantz Timmer	600 fl.
„ Angermair	450 „
„ Fasching	450 „
„ Leither	200 „
	1700 fl.

Wan nun die gegenwertige Supplicanten nach meinem wenigen guetachten begnadet wurden. Wie folgt:

Für die Timerische Wittib und Kinder . . .	400 fl.
„ Heinisch Trompetter	200 „
„ Faschinge Waisen	150 „
„ Hueter Bassista	100 „
„ Libano Violinista	100 „
„ Ziller Violinista	100 „
„ Muffat Violinista	100 „
„ Garzarol Hautboista supernum	200 „
„ Leydecker Orglmacher Adjunct	30 „
	1380 fl.

bliben also nach abzug in ersparung 320 fl."

1732, 30. December.

199. „Max Hellman Kay. Cimbalist gibt allerunt. zu vernemben, dass er die unkosten der saiten für sein Instrument von seiner iahrlichen besoldung deren 1000 fl. unmöglich bestreiten könne. Kombt also allerunt. ein umb 400 fl. Saitengeldt iährlich gleich alss wie es der Kay. Teorbist genieset. Wan nun auf das Cimbal 3 oder 4 mal mehr saiten aufgehen alss auf die Teorba: alss scheind mir gar billig zu sein, dass dieser Supplicant aufs wenigst auch die 400 fl. saitengeld habe. Weillen aber der Teorbist

solche 400 fl. aus der Kay. reservirten Cassa ziehet, so wird dieser Suppli cant aldorten umb selbe sich zu bewerben wissen."

1733, 17. Jänner. (praes. 15. Dec. 1732.)

200. „Nachdeme iüngsthin Paul Alber Kay. Violinist mit Tott abgangen ist; mithin dem Kay. aerario 810 fl. iährlich anheimb gefallen seind; kombt Johann Alber, des abgelebten Paul Albers nägster anverwandter, auch iñ die 27 iahr Kay. Violinista a. u. ein, es möchte ihme von seines Vetters seel. erledigten besoldung ein beitrag von 10 Thaler Monatlich a. g. verwilliget werden zu der bisshero genüsenden besoldung deren 540 fl. iährlich. Wan nun dieses Supplicanten grosse bescheidenheit in Consideration zu ziehen ist, dass er durch so ville iahre umb kein accrescement eingekommen ist, welches vermög seiner so embsigen und gueten Dienste gar wohl hätte thuen können, Alss ist meine wenige mainung, er Supplicant möchte mit der a. u. angesuchten vermehrung deren 10 Thaller monatlich umb so mehr a. g. consoliret werden, alss bey diesen Tottfahl weder Wittib noch kinder zu versorgen seind."

Auch das Obers-Hofm.-Amt anerkennet, dass „er mit ungemeiner discretion sich 20 Jahr eines solchen Gesuches enthalten hat" und stimt mit dem Antrag des Capellmeisters. Et placuit Caesari quoque.

1733, 17. Jänner. (praes. 8. April 1732.)

201. „Johann Georg Reinhardt in die 31 iahre Kay. Hof- und Cammer-Organist, welcher nit allein in der Kay. Capelen, wan selben die woche betroffen, sondern auch bey allen Theatral- und Cammer-Festinen guette, und Virtuose Dienste praestiret hat: und bey allen Kay. Raisen sich eingefunden; anbey auch mit vilfältigen Compositionen die Kay. Capellen versehen hat; also dass noch öffters von seinen Compositionen in der Kay. Capellen produciret werden; kombt nun a. u. ein umb die a. h. genad, dass Ihme der Tittl eines Compositoris möchte a. g. beigeleget werden mit einer beliebigen augmentation seiner iährlichen besoldung deren 1000 fl. Wan nun alles in der warheit sich also befindet, gleich der Supplicant vorbringet. Alss ist meine wenige mainung er Reinhardt möchte nit allein mit dem Compositorn Tittl, sondern auch mit einer beylag von 200 fl. iährlich zu einer consolation wegen dessen längwerigen Virtuosen Dienste a. g. consoliret werden."

[Wurde 1734 Compositor.]

1733, 17. Jänner. (praes. 26. Mai 1732.)

202. „Georg Reutter gibt a. u. zu vernemben, dass, nachdeme er als würklicher Compositor mit 600 fl. iährlicher besoldung in die Kay. Dienste einzutretten die a. h. genad gehabt, Ihme gleich die vorhin aus der reservirten Cassa genossene 600 fl. iährlich seind eingezogen worden, bittet derohalben a. u. dass Ihme solche aldorten verweigerte 600 fl. möchten in das Universal-Bancalitets Zahl Ambt transferiret werden. Wan nun diesem

Supplicanten bey meiner dermalligen unvermögenheit nit wenig zu componiren aufgetragen wird, auch als Compositor mit 600 fl. nit vorlieb nemmen kann. Alss ist meine wenige mainung er Reutter möchte auf gebettene weiss a. g. consoliret werden."

1733, 17. Jänner. (praes. 16. Oct. 1732.)

203. „Gottlieb Muffat, Kay. Organist, welcher schon in das 18. iahr nit allein in der Capelle, sondern auch bey allen operen und Cammer-Festinen mit accompagniren Virtuose Dienste praestiret, kombt a. u. Supplicando ein umb die a. h. genad, dass sein 12iähriger Sohn Joseph für einen Kay. Hof-Scolar in Clavir möchte a. g. aufgenommen werden mit der gewändlichen Scolaren-provision deren 360 fl. iährlich. Wan nun der knab sowohl in Studio latino, alss auch in der Music id est in Clavir sonderbare Specimina spüren lasset, der Vatter auch als Supplicant neben andern Meriten die Durchleicht. Erzherzogin schon in das 6. iahr in den Clavir zu informiren die a. h. genad hat ohne einzigs anders Emolomento, indeme doch die übrige Informatores desshalben besoldung oder aber andere ergözlichkeit zu genüsen haben. Alss ist meine wenige mainung er Muffat möchte auf die a. u. angesuchte weiss a. g. consoliret werden."

1733, 17. Jänner. (praes. 30. Oct. 1732.)

204. „Antoni Maliard Kay. Fagottist mit 300 fl. iährlicher besoldung kombt a. u. ein umb eine vermehrung. Wan nun dises Supplicanten Vatter auch Kay. Fagottist ein sehr alter und dergestalten Miselsichtiger man ist, dass er mutmasslich gar nit lang mehr leben wird. Glaubte ich, er Supplicant möchte sich biss zum Ableiben des Vatters gedulten; alsdan kunte er von des Vatters erledigten Besoldung der 1080 fl. iährlich mit mehreren versehen werden."

1733, 17. Jänner. (praes. 26. Aug. 1732.)

205. „Catarin' Angiola Conti des abgeleibten Kay. Compositoren und Tiorbisten Francesco Conti hinterlassene arme Schwester kombt a. u. ein umb eine Kay. Gnaden Pension. Obwollen sonsten die Pensionen auf die Collaterales gewändlicher Massen nit extendiret werden, iedoch weillen dieser Supplicantin Bruder durch 33 iahre ganz besondere virtuose Dienst geleistet hat, auch durch dessen Tottfahl und Resignation seiner Ehegemahl fast 7000 fl. iährlich in ersparung kommen seind. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung Sie Supplicantin möchte mit einer gnaden pension von 200 fl. iährlich umb so vil mehr versehen werden, alss selbe stättiger unbässlichkeit halber nit in standt ist, das brod zu gewinnen."

1733, 17. Jänner. (praes. 7. Oct. 1732.)

206. „Johann Baptist Peyer Kay. Organist, welcher schon in das 12. iahr sehr embsig diennet mit geringer besoldung deren 500 fl. iährlich: kombt a. u. ein das von des iüngsthin abgeleibten auch Kay. Orga-

nisten Neubauers erledigten besoldung eine verbesserung Ihme möchte beygeleget werden. Wan nun dieser Supplicant ein vortreflicher Organist ist, mithin in der Capellen sonderbar guete Dienst leistet, Alss ist meine mainung, er möchte mit einem accrescement von 100 fl. iährlich consoliret werden."

1733, 17. Jänner. In Abschrift dem Vortrage des Obersthofmeister-Amtes beigelegt.

Lista.

207. „Was in kürze bey der Music durch Tottfahl vnd Resignation an Besoldungen dem Kay. aerario anheimb gefallen.

Durch	Resignat.	Mar[a] An[a] Conti .	4000 fl.
„	Ableiben	Franc[i] Conti . .	2800 „
„	„	Thomae Bigelli .	900 „
„	„	Fran[a] Timer . .	600 „
„	„	Franz Neubauer .	720 „
„	„	Jos. Fasching . .	450 „
„	„	Ign. Angermayr .	450 „
„	„	Nic[o] Agropoli . .	522 „
„	„	Gottfr. Tenkh . .	400 „
		Latus	10.842 fl.

Von dieser Summa wurden auf weniges Einrathen vnd Repartition an Pension und Vermehrung deren Besoldung verwendet wie folgt:

Payr Organist	100 fl.	Reitter Compositor . .	600 fl.
Richter Organist . . .	150 „	Conti Schwester . . .	200 „
Hellmann Paucker . .	200 „	Gottl. Muffat Sohn . .	360 „
Rusovsky Organist . .	90 „	Moser Bassist	100 „
Wittib Bigelli	300 „	Bon Trompetter	50 „
„ Neubauers . . .	200 „	Posch Lautenmacher-Adj.	70 „
Treńger Violoncellist .	100 „	Griesbacher Cornetist .	100 „
		Latus	2620 fl.

Bleiben noch in Ersparung 8222 fl."

„Bey lezt vorgewester Concertations-Commission hat der Kay. Capell-Meister nachfolgende Posten alss ein in Ersparung gezogen: heimgefallenes quantum adduciret, vnd albereits in die von Ihme gutächtlich vorgeschlagene accrescimenter schon damals repartiret alss

des	Franz Timmer	heimgefallene .	600 fl.
„	Jos. Fasching	„ .	450 „
„	Ign. Angermair	„ .	450 „
„	Nic. Ancropoli	„ .	522 „
		Summa	2022 fl.

Wan nun diese Summa von derjenigen, so der Capell-Meister alhier putativè als eine Ersparung pr. . . . . 8222 fl.
anführet, abgezogen wird, so verbleibet dem Kay. aerario ad ulteriorem dispositionem kein mehreres quantum dan . . . . . 6200 fl.
Wan nun auch die vor die Wittib Denckin nunmehro von Ihme einrathende 200 fl. pension abgezogen werden, verbleiben mehrer nicht denn . . . . . 6000 fl.

1733, 3. Februar.

208. „Barbara Pisani Cantatrice gibt allerunt. zu vernemmen, dass wegen obhabender schulden ihre besoldung deren 1500 fl. ährlich nicht zulänglich wäre, selbe abzustossen und ihre Familie zu erhalten. Kombt derowegen allerunt. ein umb vermehrung obbesagter besoldung. Wan nun diese Supplicantin noch nit lang in Kay. Diensten stehet: durch solche Vermehrung auch einige Consequentien erwachsen wurden, kan ich in dieses Begern nit einrathen."

1733, 18. Febr.

209. Matteo Pallota Priester kombt a. u. ein umb als Compositor für die Kay. Capelle in einer Gattung Composition, welche ohne Orgel und Instrumenten pflegen abgesungen zu werden, a. g. an- und aufgenommen zu werden. Wan nun Ihro Kay. May. durch Hrn. Grafen von Lamberg a. g. mir haben bedeyten lassen, dass höchstgedacht Selbe diesen Supplicanten zu consoliren a. g. gesinnet wären: ich zu diesem ende ein mitel vorschlagen solle. Weillen nun von dergleichen Arth Composition in der Kay. Capellen ein zimblicher abgang ist und hierin nit ein ieder Compositor reusciret, dieser Pallota aber vermög guten Fundaments hirzu sonderbar tauglich wäre. Alss ist meine wenige mainung, er Pallota möchte auf die a. u. angesuchte weiss mit 600 fl. ährlicher besoldung a. g. consoliret werden."

[Wurde mit 400 fl. angestellt.]

1733, 18. Febr.

210. „Johann Ignaz Peyer kombt a. u. ein nach ableiben Francisci Conti gewesten Kay. Compositorn und Teorbisten alss Kay. Compositor a. g. aufgenommen zu werden. Ich bekenne zwar, dass dermalen ein Abgang ist an Compositorn, welche sowohl für die Capellen als Camera und Teatro zu componiren fähig wären. Weillen ich aber diesen Supplicanten aus mangel der italienischen Sprach nit so universal finde, kan ich für denselben nit einrathen."

1733, 18. Febr.

211. „Maria Sophia Navetschanin Contraltistin kombt a. u. ein als würkhliche Hofscolarin a. g. aufgenommen zu werden. Mir ist bekannt, dass diese Supplicantin ungefehr vor 3 iahren öffters vor Ihro Kay.

May. sich hören zu lassen die a. h. genad gehabt, auch seythero gar offt bey der Tafel gesungen hat, wobey iederzeit Ihro Kay. May. sonderbahr die guete stime gefahlen hat dergestalten dass Höchstgedacht Selbe Ihr Navetschanin 300 fl. ährlich ausgeworffen haben sich damit sowohl in der Music alss welischer Sprach zu perfectioniren. Nun kombt es blos auf Ihro Kay. May. a. g. befelch an, ob diese Supplicantin die 300 fl. noch fehrner aus der reservirten Cassa oder aber mit beylag 60 fl. alss würkhliche Hofscolarin aus der Bancalitets Cassa solle zu genüesen haben."

Zu dem Vortrage des Obersthofmeister-Amtes schrieb der Kaiser: „werdt mich weyters resolviren, soll auch der capellmeister sie noch hierüber (?) ein oder andersmal hören."

1733, 18. Febr.

212. „Giovanni Moysè gibt vor dass Eur. Kay. May. ein Orgel und zwei Cimbola a. u. überreichet habe und zufolg dessen sich Hofnung machet, dermallen eins in die Kay. Dienste aufgenommen zu werden. Weillen nun er Supplicant auf den Caldara Vice-Capelmaister und Reiter sich beziehet, auch seine praetension nit specificiret, weder dermallen ein Apertur für ihme vorhanden ist, kan ich kein parere erstatten."

1733, 18. Febr.

213. „Johann Baptist Gumpenhueber kombt a. u. ein umb alss Kay. Hofscolar a. g. aufgenommen zu werden, und das Cimbal von dem Max Helman zu erlernen: Wan nun Max Helman mit einem gefährlichen zustandt behafftet ist, dergestalten, dass er Helman mutmasslich nicht lange tauern werde: Ihro Kay. May. aber nit wollen, dass dieses Instrument mit dem Helman absterben solle: sondern dass solches in einem andern tauglichen Subject solte fortgepflanzet werden: dieser Supplicant aber bereits einen guten progress unter anführung des Max Helman gemacht hat. Alss ist meine wenige mainung dieser Supplicant möchte mit der würkhlichen Hof-Scolaren Stelle sambt der gewändlichen ährlichen Scolarenprovision deren 360 fl. a. g. consoliret werden."

Das Obersthofmeister-Amt geht auf diesen Antrag ein und begründet ihn weiter damit, dass „die Hellmanische Erlernung dieses Instruments bey dem Pantalon[1] Ew. Kay. May. auf mehr den 12.000 fl. zu stehen gekommen." Et „placet" Caesari.

1733, 14. April.

214. „Johann Jacob Friderich, Kay. Fagottist kombt alleruntert. ein umb des verstorbenen auch Kay. Fagottisten Antonii Malliard erledigte Besoldung deren 1080 fl. Wan nun dieser Supplicant noch einer von den iüngeren Fagottisten ist: aber gleichwohl die gröste besoldung genüeset, nemblich 1000 fl. ist zu verstehen von allen Fagottisten, alss kan ich

[1] Pantaleon Hebenstreit, Cimbalist in Dresden. (Fürstenau II. 90 f.)

in solches begehren mit nichten einrathen. Jedoch weillen er Friederich ein besonderer Virtuos ist: auch der verstorbene Malliard 1080 fl. genossen hat. Alss ist meine wenige mainung es kunten Ihme die abgängige 80 fl. zu denen 1000 allergst. zu geleget werden."

1733, 20. April.

215. „Franz Martin Sturmb in den 33. iahr Kay. Fagotist kombt allerunt. ein um Vermehrung seiner besoldung deren 700 fl. iährlich: und zwar von des verstorbenen auch Kay. Fagottisten Antonii Malliard erledigten besoldung deren 1080 fl. Wan nun dieser Supplicant dermahlen in range der älteste Fagottist, auch Virtuos vnd embsig in dienen ist. Alss ist meine Meinung er Sturmb möchte in ansehen so wohl aigner in dem 33. alss auch des Vatters in das 42. gutgeleiste Dienst mit 100 fl. iährl. Beylage allergnd. consolirt werden."

1733, 9. Febr.

216. „Antoni Peckh in das 10. iahr Kay. Bassist mit 500 fl. iährlicher Besoldung kombt allerunt. ein umb ein accrescement. Wan nun dieser Supplicant ein guter Bassist ist: und andre seines gleichen 600 fl. iährlich genüesen. Alss ist meine wenige mainung er Peckh möchte mit einer jährl. Beylag von 100 fl. iärlich allergnd. consoliret werden."

1733, ?.

217. Johann Heinisch Kay. musicalischer Hof-Trompeter, kombt allerunt. ein, es möchte Ihme von deme durch den Tottfahl des Sebastian Nasotto auch Kay. Trompetters erledigten 720 fl. ein beytrag zu seiner dermallen genüesenden besoldung deren 400 fl. iährlich allergnädigst beliebet werden. Wan nun dieser Supplicant ein ganz besonderer Virtuos ist. Alss ist meine wenige mainung er Heinisch möcht von der erledigten Besoldung mit 200 fl. iährlich allergdgst accresciret werden."

1733, 3. April.

218. Nachdeme Georg Reitter (Reutter) Kay. Compositor in seinem vorletzten Memorial allerunt. gebetten hat, dass Ihme die auss der Kay. reservirten Cassa bisshero genossene 600 fl. iährlich in das Universalitäts-Zahlambt transferiret und denen andern alldort assignirten 600 fl. möchten incorporiret werden ich auch damals also eingerathen habe eine Hochlöbl. Concertations-Commission aber beliebet dessen ganze Besoldung mit 1000 fl. zu stabiliren. Kombt er Reitter abermahl unterth. ein, es möchte Ihme solche tausend noch mit 500 fl. iährlich vermehret werden. Ich wiederholle mein voriges parere, welches ist, dass er, wie vorhin die 1200 fl. solte zugenüesen haben. Die 300 fl. betreffend weilen es mir ein unzeittiges Begehren scheinet, kan ich in selbige nit einrathen."

1733, 10. April.

219. „Joseph Timmer Kay. Tenorist mit 700 fl. jährlicher besoldung kombt allerunter. ein umb vermehrung besagter besoldung Wan nun ein anderer Tenorist in der Kay. Capellen von gleicher besoldung sich befindet welcher Ihme Timmer an güete der stimbe und embsigkeit weit übertrifft, mithin wie billich, eine Consequenz sich ereignen wurde: auch vorhero die ienige Musici, welche entweder gar keine, oder aber kleine besoldungen von 3—400 fl. haben, müssen versorgt werden. Alss ist meine wenige mainung, er Timmer solte sich auf eine bequemere Zeit gedulten biss zugleich der andere Tenorist mit ihme konne accrescirt werden."

1733, 11. April.

220. „Veronica Peyerin des den 10. April verstorbenen Kay. Hof-Organisten Johann Baptist Peyer hinterlassene arme Wittib mit der Tochter kombt allerunt. ein umb eine genaden pension. Wan nun dieser Supplicantin Mann einer von denen besten Kay. Organisten gewesen ist: iedoch eine geringe Besoldung pr. 500 fl. genossen hat: mithin die arme Wittib mit villen Schulden gedrucket ist. Alss ist meine wenige mainung es möchte ihr mit der Tochter zur jährl. genaden pension 300 fl. allergdgst. ausgeworffen werden, anfangend vom tag des ableibens ut supra."

1733, 13. März.

221. „Johann Georg Hinteredter Kay. Violinista kombt alleruntert. ein umb vermehrung seiner besoldung, Wan nun dieser Supplicant einer von dennen besten Violinisten ist, auch schon viele iahre embsige und virtuose Dienste praestiret, auch beynebens in der Composition wohl erfahren ist. Alss ist meine wenige mainung, Er Hinteredter möchte mit einer beylage von 100 fl. iährlich umb so vil mehr allergst. consoliret werden, alss ganz kürzlich auf ein neues durch Ableiben Paul Alber 1080 fl. widerumb durch Tottfahl Johann Frankh 720 fl. seynd heimbgefahlen, bey welchen Tottfählen weder kinder weder Wittib zu versorgen seind."

1733, 7. April.

222. „Giuseppe Monteriso, Kay. Soprano kombt allerunt. ein umb accrescement seiner dermaligen besoldung deren 1000 fl. iährlich. Wan nun dieser Supplicant nach den Domenico Genuesi dermahlen der beste Sopran ist; auch bei iezigen grossen mangel deren Sopranen ihme Monteriso die meiste Dienst-Fatiquen treffen. Alss ist meine wenige mainung, der Supplicant möchte mit einer beylage von 200 fl. iährlich allergdst. consolirt werden."

1733, 6. Mai.

223. „Anna Barbara Schnauzin Cantatrice kombt allerunt. ein umb Vermehrung ihrer respective geringen besoldung deren 720 fl. Wan nun diese Supplicantin schon in das 9. Jahr auf dem Teatro, Cammer

bei der Tafel und Oratoriis virtuose Dienste prästiret hat; andere Singerinen aber, welche lang nach dieser in die Kay. Dienst eingetretten seynd, iärlich mit 1500 fl. besoldung versehen seind. Alss ist meine wenige mainung Sie Schnauzin möchte mit einer beylage dergestalten allergst. consoliret werden: dass derer besoldung biss 1200 fl. ährlich erreichen möge."

1733, 9. April.

224. „Ferdinand Schrötter wohlerfahrner Orglmacher kombt a. u. ein umb die durch einruckung des Johann Leydekhers in die würkhliche Hoforglmacher stelle erledigte Adjuncten Stelle: mit Versprechen der des iüngst abgeleibten Römers mit drey kündern hinterlassenen Wittib Tochter zu heyrathen. Wan nun dieser Supplicant nit allein in seiner kunst wohl erfaren, sondern auch ein fromber embsiger mensch ist. Alss ist meine wenige mainung, er Schrötter möchte mit der a. u. angesuchten Orglmacher Adjuncten Stelle mit der gewändlichen iährlichen besoldung deren 180 fl. a. g. consoliret werden: iedoch mit dem austricklichen beding, dass er, seinem Versprechen gemess, die Toehter heyrathen solle, damit die arme mit schulden beladene Wittib in etwas erleuchtert werden möge."

1733, 10. Juni.

225. „Antoni Werndle Bassist kombt a. u. ein umb eine Organistensteelle und umb verbesserung seiner besoldung deren 450 fl. ährlich. Wan nnn dermallen nit mehr alss zwey zu diennen taugliche Organisten bey Hof sich befinden; diese aber die vilfältigen Dienste zu verrichten nit zulänglich seind: Er Werndle auch aus mangel der stimb ein weit besserer Organist als Singer ist. Alss ist meine wenige mainung, es möchte ihme solche Organisten Stelle samt 100 fl. beylag zu dessen dermallen ährlichen genüsenden besoldung deren 450 fl. umb so vil mer a. g. conferiret werden, alss hirdurch eine Organistenbesoldung ersparet wird."

[Wurde Organist mit 550 fl. Gehalt.]

1733, 13. October.

226. Referat des Ob. Hof-Meisters Rudolph Gf. Zinzendorf an den Kaiser.

„Es hat Felice Salimbeni, Musico Sopranista, mitels nebengehender Supplique allerunterth. vorgestellet; wasmassen er von Zeit, alss er die gnad gehabt auf Eu. Kay. May. Theatro in dero a. h. gegenwart zu singen, nichts mehrers gewünschet habe; dan in die Kay. würkliche Dienste a. g. an: und aufgenohmen zu werden, wolte demnach in krafft ermelter Bittschrift umb diese Kay. gnad a. u. gebetten übrigens aber seinen konfftigen gehalt, da Er nach anleitung der Natur sich und seine arme, all- anderweitiger Hilff destituirte Mutter zu versorgen hätte, in Eu. Kay. May. a. h. Clemenz gestellet haben.

Eu. Kay. May. Direttore della Musica Graff von Lamberg hat occasione dieses petiti mir dero treugehors. Obrist Hoffmeister mündlich zu

vernehmen gegeben: wasmassen allerhöchst Selbte den Supplicanten mit der a. g. aufnahme für einen Sopranen, und beylegenden Gehalt von monatlich 125 fl., oder Jährlich 1000 Reichsthr. consoliret haben wolle. Wanenhero dann Eu. Kay. May. gehors. Ob. Hofmeister.Ambt einzig und allein dessen a. g. Confirmation sowohl als auch determination von was dato (umb willen der Supplicant sich schon eine Zeit lang hier aufgehalten hat) ihme obbesagter gehalt angewiesen werden solle? in aller tiefesten Respect zu erwarten hat.

Rud. Gf. Zinzendorf."

Der Kaiser schrieb dazu: „placet vnd das tempus von anfang dieses iahrs."

Carl m./p.

[Fux gab kein parere in diesem Falle.]

„1734, 14. Jänner.

227. „Filippo Antonelli Musico Contralto kombt a. u. Supplicando ein, umb qua talis in die Kay. Dienste a. g. aufgenommen zu werden. Wan nun dieser Supplicant von seinen stabilirten Dienste von Maria Loretto ist hieher beruefen worden, auch für die Kay. Capelle sehr nöttig auch tauglich ist. Alss ist mein weniges parere er Filippo Antonelli möchte mit 50 Thaller monatlicher besoldung in die Kay. Dienste a. g. aufgenommen werden. Und weillen deren alle über drey Quartale rückständig seind: auch denen neu aufgenommenen dem gebrauch nach zwey Quartale abgezogen werden; mithin kaum vor zwey iahren von der besoldung etwas zu genüesen haben wurde. Alss ist meine anmassgebliche mainung es möchte der anfang der besoldung umb ein iahr zuruckgeschrieben werden, und anfang vom ersten Januari 1733."

[Wurde angestellt.]

1734. 23. März.

228. Elisabetta Barbara Pisani virtuosa di S. M^tà^ Ces^a^ kombt nit allein a. u. ein umb vermehrung ihrer iährlichen besoldung deren 1500 fl., sondern auch umb ein Adjuta di costo umb damit ihre schulden zu zahlen, welche selbe umb ihre zalreiche Famili zu erhalten hat machen müssen. Die Adjuta die costo belangend wird Sie Pisani an gehörigen orth sich zu addressiren wissen. Was aber das accrescement anbetrifft: ist war, dass diese Supplicantin eine vortreffliche stimb hat, und fast in allen Festinen emploiret wird: mithin zu consideriren ist. Weillen aber diese Supplicantin mit einem ordinari Accresciment nit zufriden sein, ihr auch damit nit wurde geholfen werden: und auf ein gross quantum wegen folgerung ich nit einrathen kann: so wird nach meinem wenigen erachten die sach auf Ihro Kay. a. g. ausspruch ankommen."

1734, 23. März.

229. „Marco Antonio Berti in die 15. iahre Kay. Bassista kombt a. u. ein umb vermehrung seiner besoldung deren 30 Thaller Monatlich.

Wan nun diser Supplicant ein guter fundamentaler Musicus, schon lange dienet, verheyrat und sehr bedürfftig ist. Alss ist meine ohnmassgebliche mainung, es möchte Ihme Berti noch 10 Thaller monatlich a. g. zu geleget werden."

[Auf bessere Zeiten verwiesen.]

1734, 23. März.

230. „Anna Barbara Schnauzin Singerin, welche schon in die 9. iahr bey Operen, Serenaden, Oratorien und Taffel virtuose Dienste praestiret kombt a. u. ein umb vermehrung Ihrer besoldung deren 720 fl. iährlich. Wan ich nun iüngst hin so wohl wegen dieser Supplicantin guten arth zu singen alss auch in betrachtung was andere Singerinen genüesen auf 1200 fl. iährlich eingerathen habe, so wil ich solches mein damahlss ohne massvorschreibung gegebenes parere widerhollet haben."

[Sie erhielt 1000 fl.]

1734, 23. März.

231. „Giuseppe Monteriso Soprano in die 16 iahre in Kay. Dienste kombt a. u. ein es möchte ihme seine bisshero genüessende besoldung deren 1200 fl. auf 1440 fl. iährlich vermeret werden. Wan nun dieser Supplicant schon lange Zeit und embsig dienet und fast der einzige ist, auf den man sich in der Capellen in allen fahl zu verlassen hat, alss ist meine wenige mainung er Supplicant möchte auf a. u. angesuchte weyss a. g. consoliret werden."

[Erhielt 200 fl. Zulage.]

1734, 31. Juli.

232. „Elisabetta Barbara Pisani Virtuosa di Sua M^tà. Ces^a. kombt abermahl a. u. ein umb vermehrung ihrer iährlichen besoldung deren 1500 fl. Wan nun diese Supplicantin lauth dieses Memorials von Ihro Hochgräfl. Excellenz Herrn Obrist-Hofmaistern die Vertröstung habe, a. g. mit einem zu ihrer unterhaltung erklöcklichen accrescement consoliret zu werden: gegen mir auch sich mindlich erkläret hat, dass selbe ohne 3000 fl. nit leben könne, ferners auch bekannt ist, dass vor diesem die Singerin von ersten rang nit allein 3 sondern 4000 fl. genossen habe. Alss ist meine unterworfenste mainung, Sie Pisani möchte noch mit einer beylage von 1500 fl. iährlich a. g. consoliret werden."

1734, 4. Dec. (praes. 5. Nov.)

233. „Anna Theresia Reitterin Hof-Singerin gibt a. u. zu vernemmen, dass Sie schon acht iahr die a. h. genad habe Ihro Kay. May. zu bedienen: anfänglich 3 iahr ohne besoldung: nachgehends mit 700 fl. iährlicher besoldung: biss endlich erst vor 2 iahre ihre besoldung auf 1500 fl. seye vermeret worden. Nachdeme aber Sie Reitterin erfahren, dass der Pisanin besoldung biss auf 3000 fl. solte erhöht werden: kombt Sie Reitterin

alss älterer im Kay. Dienste a. u. Supplicando ein, dass sie nit geringer gehalten werden möchte. Wan nun die Pisanin auf gedachte weyss solte accresciret werden: so finde ich billig, dass diese Supplicantin gleich tractiret werde: umb so vil mehrer, weillen Sie Reitterin an Festigkeit der Music der Pisanin weit überlegen ist.“

1735, 20. Dec. (praes. 12. Mai 1735.)

234. „Christoph Wagenseil Organist kombt a. u. Supplicando ein umb alss Kay. Hofscolar in der musicalischen Composition a. g. aufgenommen zu werden. Wan Ihro Kay. May. ia iemallen einen Scolaren in der Composition aufzunemmen a. g. beliebeten, so kunte ich pflichtmässig für diesen Supplicanten einrathen: Weillen er Wagenseil nit allein schon dermallen so gut alss andere Kay. Hoforganisten in der orgel dienen kunte, sondern auch nach dennen waren grund reglen des Contrapuncts nit geringe progressen gemacht hat: dergestalten, dass von diesem Subjecto in beeden sowohl in der Orgel alss auch in der Composition virtuose Dienste zu hoffen wären.“

[Wurde angenommen.]

1735, 20. Dec. (praes. 28. Oct. 1735.)

235. „Ignatius Stadlmair Kay. Hofscolar in Violin kombt a. u. ein umb die würkhlichkeit. Wan nun er Stadlmair nit allein genuegsambe fähigkeit für einen würkhlichen Violinisten, sondern wohl auch ein Virtuos kan genant werden. Alss ist mein weniges parere, dieser Supplicant möchte mit der würklichkeit umb so vil mehr a. g. consoliret werden als er mit dem Scolarengehalt deren 360 fl. biss auf ein bequemere Zeit sich will befridigen lassen.“

1735, 20. Dec.

236. „Johann Jacob Hammer Bassista kombt a. u. ein umb anstatt des iüngst abgeleibten Kay. Bassisten Friderich Gotzinger a. g. aufgenommen zu werden. Wan nun dermallen an Bassisten in der Kay. Capellen kein abgang ist; wohl aber an Sopranen und Tenoristen; dergestalten, dass zu bestreitung deren Kay. Capeldienste man würkhlich 2 frembde Discantisten und so vil Tenoristen zu hilf nemmen muss: mithin diser abgangige stimme vorhero zu ersezen sein. Alss kan ich in dieses Supplicanten ansuchen diessmahl nit einrathen.“

1735, 20. Dec.

237. „Vincenzo Losada, nachdeme er 13 iahre auf dem kriegsschiff S. Michaele genandt alss schreiber gedienet, und endlich cassiret worden ist, kombt a. u. ein umb in die Kay. (Music) einverleibet zu werden. Wan ich nun diesen Supplicanten niehmallen gesehen, noch weniger kenne: er Losada in diesem seinen Memorial auch frey bekennet, dass er zur Musique undichtig seye, Alss erhellet von sich selbst, weillen zur Mu-

sique Vocalisten und Istrumentalisten: aber keine Matteloten nöttig seind, dass ich für diesen Supplicanten mit nichten einrathen kann."

1736, 3. März. (praes. 5. Dec. 1735).

238. „Christoph Praun 21 iahr Kay. Bassist kombt a. u. ein, es möchte ihme von des verstorbenen auch Kay. Bassisten Friderich Gotzinger erledigten besoldung deren 1080 fl. iährlich zu seiner dermallen geniessenden besoldung pr. 70 Thaller monatlich eine vermehrung a. g. beygeleget werden. Wan nun er Praun nit allein bey allen Operen, Serenaden, Cammer-Festinen, und Oratorien Virtuose Dienste praestiret, sondern auch in der Capellen, und bey dennen Tafel-Dienste embsig dienet, wie iedermann bekannt ist. Alss ist meine pflichtmässige mainung, er Praun möchte mit einer beylag von 10 Thaller monatlich umb so vil mehr a. g. consoliret werden, alss vil andere welche mit ihme Praun an Virtù und Dienstverrichtungen gar nit zu vergleichen seind, 80 ia auch 100 Thaller Monatlich geniesen."

1736, 3. März.

239. „Marc Antonio Berti Musico Bassista kombt a. u. ein umb vermehrung seiner damals genüsenden besoldung pr. 30 Thaller monatlich. Wan nun dieser Supplicant ein guter und vester Musicus, sonderlich in dennen Functionen, welche ohne orgel abgesungen werden, vor anderen guete Dienst leistet, in die 18 iahr alhir und in Spanien auch eine Zeit lang gedienet hat: auch auf mehrmaliges einkommen unconsolirter verblieben ist. Alss ist meine nit ungrünte mainung er Berti möchte mit der durch den Tottfahl der Salkischen Wittib erledigten pension pr. 100 fl. iährlich umb so vil mehr a. g. consolirt werden, alss er Berti mit seiner Famili in der Höchsten Armuth sich befindet."

1736, 14. August. (praes. 19. April 1736.)

240. „Bernhard Ziller in die 17 iahr Kay. Hof Violinist kombt a. u. ein, dass ihme von durch den Tottfahl des Kay. Trombonisten Joseph Hammer erledigten besoldung eine vermehrung seiner dermallen genüesenden 600 fl. iährlich möchte a. g. beygeleget werden. Wan nun vorbesagte erledigte besoldung vermög meines wenigen parere bereits unter die Trombonisten ist repartiret worden. Alss wird er Ziller auf eine mutmasslich bald sich ereignende ledige Violinistenbesoldnng zu vertrösten sein."

1736, 14. August.

241. „Antoni Peckh Bassist, welcher schon 13 iahre, sowohl in der Capelle, alss bey der Taffel embsige und virtuose Dienste leistet, kombt a. u. ein umb eine vermehrung seiner besoldung pr. 600 fl. Bey iüngster Concertation hat für diesen Supplicanten der ursachen halber nit mehr als auf 40 fl. können eingerathen werden, wodurch ihme die 600 fl. seind complet gemacht worden, weillen damallen auf Supplicanten hat müssen reflec-

tiret werden, welche noch geringere besoldung haben. Nun ist meine wenige meinung er Peckh möchte von der durch den Tottfahl des Bassisten Pezzoni erledigten besoldung mit einem beytrag von 100 fl. a. g. consoliret werden."

1737, 11. März.

242. „Giuseppe Bonno, welcher ohngefähr vor 11 Jahren mit Ihro May. a. g. Consens von hier nacher Neapel abgereiset, um aldorten in der Music und Composition instruirt zu werden, und von danen, beyläufig vor 11 Monath, anhero zuruckgekommen ist, auch ein und andere Composition von seiner arbeit produciret hat, bittet nunmehro a. u. als würklicher Musices Compositor aufgenohmen zu werden. Weilen ich nun aus des Supplicantens Compositionen habe abnehmen können; dass er in denen Grund-Reguln des Contrapuncts noch nicht genugsam unterrichtet ist: Ihre Kay. May. aber denselben, dem vernehmen nach consoliret wissen wollen; alss ist meine pflichtmässige mainung, dass er Bonno indessen für einen Kay. Hof-Scolaren, in der Composition mit gewöhnlicher Scolarn-Provision der jährl. 360 fl. möchte a. g. aufgenohmen und demselben hierunter aufgetragen werden; dass er in deme, was ihme noch ermanglet, sich instruiren lassen solle.

1737, 2. Mai.

243. „Johann Jacob Fridrich Kay. Fagotist kommt a. u. Supplicando ein, um vermehrung seiner dermahl in 1020 fl. geniessenden besoldung. Wan nun dieser Supplicant in seinem Instrument ein ganz besonderer Virtuos ist, und neben den ordinari Diensten die a. g. Herrschaften mit Soloblasen öfters divertiret. Alss wäre meine gehorsamst ohnmassgebige mainung, er Fridrich möchte mit einer zulag jährlicher 100 fl. consoliret werden.

1737, 2. Mai.

244. „Ignatius Stadlman, welchen Ihre Kay. May. von der Hof-Scolarén-Stell in dem letzt verwichenen Jahr zu einen würklichen Violinisten, iedoch dass er sich mit der Scolarn-provision deren 360 fl. biss zu einer apertur vergnügen solle, a. g. resolviret haben, kommt a. u. Supplicando ein um eine würkliche musicalische besoldung. Wann nun durch erfolgten Todtfahl des Ferdinand Woller, gewesten Kay. Violinisten nach provision der Wittib und accommodirung des Sohns, von seiner genossenen besoldung annoch 200 fl. überbleiben, so ist mein gehors.-ohnvorgreifliche mainung: er Stadlman möchte zu denen dermals genüessenden 360 fl. mit einer Zulage von 140 fl. um so vil mehr a. g. consoliret werden, als derselbe ein Virtuos so unter die beste zu rechnen ist."

1737, 2. Mai. (praes. 20. Nov. 1736.)

245. „Johann Ludwig Schulz Kay. Hautboist stellet Ihro Hochgräfl. Excellenz Herrn Herrn Obristhofmeister etc. (Grf. Sigm. Rud. Sinzen-

dorf) wehemütig vor, wie dass, obwohlen er als Hautboist und sein weib als Singerin von anno 1716 beyde zusammen mit 1200 fl. besoldung in Kay. Dienste aufgenohmen worden, wegen unrichtiger bezahlung derer quartalen in einen Schuldenlast von 3955 fl. verfallen und dahero auf ansuchen der Creditorn von dem Hof Marschall. Gericht der meiste Theil seiner besoldung sequestriret worden seye, dergestalten dass er nunmehro weder sich noch seiner Familiae das Brod, und nothwendige Kleidung verschaffen möge; nihmt derohalben seine zuflucht zu Ihro Hochgräfl. Excellenz mit unterth. gehors. bitte seinen elenden zustand Einer Hochlöbl. Concertation gnädig vorzubringen und mit Dero hohen Protection zu secundiren. Dieses Supplicanten nothstand ist mir zur gnüge bekannt; weillen ihme aber eine mitelmässige Hülf wenig zu statten kommen wurde; und ich auf ein grosses quantum einzurathen mich nicht unterfange; alss vermag hierinfalls nichts anderes zu thun; alss Ihro Hochgräfl. Excellenz des Supplicantens dürftigkeit und elend unterth. gehors. zu recommendiren."

1737, 2. Mai.

246. „Caterina Caldarin, des den 27. Decembris letzt abgeruckt- 1736ten Jahres abgeleibt- und 22 Jahr gewesten Kay. Vice-Capelmaisters Antonio Caldara hinterlassene arme Wittib kommt a. u. Supplicando ein um die gewöhnlich- Kay. Gnaden-Pension. Ob nun wohl er Antonio Caldara noch bey Lebenszeit anstatt solcher pension aus der geheim-reservirten Hof Cassa 12000 fl. würklich empfangen habe; mithin sie Wittib nichts mehr zu praetendiren hätte; weilen aber nicht allein solches Capital, annoch im Leben ihres Manns dem vernehmen nach vollig consumiret worden, sondern auch nicht geringe Schulden sich hervorthun. Alss ist mein gehorsamst ohnmassgebige meinung, sie Wittib in Ansehung der Meriten ihres Mannes mit einer jährl. Gnaden-Pension pr. 500 fl. möchte a. g. versehen werden, damit selbe, samt ihrer 86ährigen Mutter, und einer unversorgten Tochter, von allen lebensmitteln entblösset, in der armuth nicht gänzlich verlassen bleibe."

[Die Concertation trug auf 400 fl. Pension an; der Kaiser schrieb dazu: „Werd mich weyters daryber resolviren."]

1737, 6. Mai (praes. 7. April 1737.)

247. „Theresia Reutterin, virtuose Kay. Hof-Singerin, kommt a. u. Supplicando ein um vermehrung ihrer dermahls in 1500 fl. geniessenden besoldung. Wan nun diese Supplicantin alle Kay. Hofdienste, nicht allein in solcher perfection gleich denen vorigen vornehmsten Singerinen, welche eine jährliche besoldung pr. 4000 fl. genossen haben, verrichtet, sondern auch selbige an Festigkeit in der Music weit übertrifft, folgsam gleichmässige besoldung anhoffen könnte; so glaubte ich iedoch, dass Sie Reutterin wegen umständen der iezigen zeiten, mit der besoldung der Sconianz, auch Kay. Singerin, nemlich deren 2700 fl. sich wurde befriedigen lassen;

wohin dan auch mein gehorsamst-ohnmassgebiges parere abgegeben haben will."

Im Gesuche dankt sie für „allermildest geschenkte 4000 fl.", womit sie jedoch kaum ihre Schulden habe bezahlen können.

Die Concertation trägt wegen „dermalen schwären- und geldmanglenden Zeiten" auf ein accresciment von jährl. 1000 fl. an. Der Kaiser schrieb dazu: „placet bis bessere Zeiten nacher weyter zu gedenken".

1738, 4. December.

248. „Christoph Haager Musicus kommt a. u. Supplicando ein um bei der Kay. Hof-Music als Tenorist a. g. aufgenommen zu werden. Wann nun bey derselben an Tenoristen ein abgang sich befindet, der Supplicant aber ein fester Musicus und forderist auf dem Theatro zu singen und zu recitiren wohl geübet ist, Alss beruht es bloss auf deme ob die Stimme des Supplicantens Ihro Kay. May. bey welcher derselbe sich hören zu lassen bereits die a. h. Gnade gehabt, ein a. g. Gefallen gebe?"

1738, 4. December.

249. „Luca Antonio Predieri, Capelmaister der Domkirche zu Bologna ist zu dem ende hieher beruffen worden, um bey vacirender Kay. Vice-Capel-Maisters-Stelle, die Specimina, ob er hierzu tauglich befunden werde, zu geben. und da derselbe bereits über ein iahr hero hierinfahls seine proben abgeleget, so ist er Predieri um besagte Vice-Capelmaisters Stelle, wie auch um die Anwartschaft auf die hinkünftig in erledigung kommende Kay. Capelmaisters-Stelle a. u. Supplicando eingelanget. Wann nun dieser Supplicant alle hierzu erforderliche aigenschaften und virtù besizet, auch sonder zweifel mit seiner Composition Ihro Kay. May. ein sattsames contento gibet. Alss ist mein gehors. ohnmassgebige Mainung; es könnten a. gedacht Ihro Kay. May. ihme Predieri in seinem a. u. gesuch a. g. deferiren."

[Wird mit 1600 fl. Gehalt und 400 fl. adjuta aufgenommen (6. Februar 1739).]

1738, 4. December.

250. „Christoph Wagenseil, vor einiger Zeit Kay. Hofscolar in der Composition kommt a. u. Supplicando ein als würklichér Compositor a. g. aufgenommen zu werden. Zumahlen nun dem alten Gebrauch nach einem Scolarn, der in seinem Studio so weit gelanget, dass er sich getraue Virtuose Dienste zu leisten iederzeit die würklichkeit verliehen worden ist, und der Supplicant vor andern nach den Grundreguln des Contrapuncts zu schreiben sich befleyssiget. Alss wäre meine gehors. ohnmassgebige mainung er Wagenseil möchte mit der a. u. angesucht: würklichen Compositorn-Stelle und 500 fl. iährlicher Besoldung allermildest und um so viel mehr begnadet werden, als durch denselben bey dermaliger licentiosen Schreib-arth die regulmässige Composition könnte erhalten werden."

[Erhält den Titel Hofcompositor, aber nur 360 fl. Gehalt. Der Kaiser schrieb: „placet wie eingerathen und soll er mit den 360 fl. zufrieden sein".]

1738, 4. December.

251. „Joseph Bonno, welcher ohngefehr vor 16 Jahren von hier nacher Neapel abgangen um aldorten dem Studio musicalischer Composition obzuliegen, auch darin einen zimlichen progress gemacht, und darüberhin vor 3 Jahren zu einem würklichen Hofscolarn in der Composition a. g. aufgenommen worden ist, kommt a. u. Supplicando ein um den Titul eines würklichen Compositoris. Wann nun Ihro Kay. Maytt. diese 3 Jahr hindurch verschiedene Compositionen von dem Supplicanten angehöret; daferne solche a. h. deroselben zu gefallen das Glück gehabt haben möchten; so wäre meine gehorsamste mainung; dass ihme Bonno der a. u. angesuchte titul eines würklichen Kay. Compositoris allermildest könnte beygelegt werden."

[Erhielt den Titel Hofcompositor.]

1739, 30. Jänner.

252. „Margaretha Reitterin, des in das 48. Jahr gewest- und den 29. Aug. jüngst abgeruckten 1738. Jahrs abgeleibten Kay. Hof- und Cammer-Organisten Georg Reitters mit zwey ohnversorgten Töchtern hinterlassene arme Wittib kommt allerdemütigst Supplicando ein, um die gewöhnliche Gnaden-Pension. Zumahlen nun er Reitter alzeit virtuose Dienste geleistet, und sonderbahr mit accompagnirung bey denen Operen sich signalisiret hat; so ist meine gehors. ohnmassgebige meinung, Ihro Kay. May. geruheten ermelter Wittib in ansehung deren von ihrem Mann langjährig praestirten Diensten sowohl, als ihrer grossen Dürftigkeit eine Gnaden-Pension pr. jährlicher 300 fl. a. g. zu verleyhen."

1739, 30. Jänner.

253. „Leopold Denck vor diesem bey Ihro May. verwittibten Kayserin Eleonora Höchstseel. andenkens in das 8. Jahr gewester Musicus, nachgehents bey Ihro Durchlaucht Gouvernantin in denen Niederlanden 12. Jahr Hofpaucker, und nunmehro qua talis am Regierend Kay. Hof in Diensten bittet a. u. um eine musicalische Besoldung. Da nun er Denck nicht allein gut musicalisch, sondern auch ein virtuoser Paucker ist; so erachtete ich gehorsamst, derselbe möchte mit einer musicalischen besoldung jährlicher 100 fl. a. g. versehen werden; worzu 60 fl. von der erledigt Turnowskyschen besoldung: die übrige 40 fl. aber von des verstorbenen Hof-Pauckers Salario könnten genohmen werden."

1739, 30. Jänner.

254. „Johann Ernest Muffat Kay. Hof- und Cammer Musicus Violinista stellet a. u. und wehemütigst vor, welcher gestalten er durch anticipirung deren Quartallen und bezahlung übermässiger Interessen in

solchen Nothstand verfallen seye, dass er sich nunmehro nicht mehr zu helffen wisse, bittet derohalben a. u. um eine a. g. Adjuta. Wiewohlen nun Ihro Kay. May. dergleichen Adjuten oder Gnaden-Gaben anderwärtig a. g. zu ertheilen pflegen, so habe ich iedoch den Supplicanten wegen seines grossen Nothstandes, und weilen er ander orthen Keine Hilfe zu hoffen hat, Einer Hochlöbl. Concertation um Ihme durch einen Gnädig beliebigen weeg einige consolation angedeyen zu lassen gehorsamst recommendiren wollen."

1739, 16. December.

255. „Carl Giegl, Kay. Hof-Musicus Violinista stellet a. u. und wehemütigst vor; wie dass er zwar noch den 2. Novembris 1736 bey ausfallend ersterer Apertur, auf eine besoldung per Decretum versichert- folgends aber, nachdeme zweye, nemlich die Jacob Hoferisch- und Nicolo Matteisische Violinisten-Besoldungen in erledigung gekommen, ihme auf sein widerholt- a. u. Ansuchen der Bescheid, dass er sich mit seiner Pension und Quartier annoch befriedigen könne, per Decretum vom 5. Juny dieses 1739. Jahrs ertheilet wordeu seye. Nun habe es mit seiner Pension und dem Hofquartier diese Beschaffenheit: dass er an der ehedessen in 250 fl. genossenen ihme aber den 1. April 1733 in totum benommenen Kay. Eleonorischen Pension erst unterm 7. Octobris 1735 mithin nach dritthalbjährig-gänzlicher Carirung in ansehen seiner Bedürftigkeit, de novo 150 fl. verwilligter überkommen, dann von seinem Hofquartier, so er wegen Enge des Raumes mit seiner Familia nicht beziehen können; lediglich mit der doppelten Täx pr. 33 fl. sich contentiren: dahingegen jährlich 142 fl. Zinns für seine Wohnung bezallen müsse; ein folglich ein sehr geringes emolumentum erübrige. welchemnach er Giegl, um ihme eine besoldung a. g. zuzulegen mehrmals a. u. bittet. Wann nun dem Supplicanten von ermelt- seiner Pension und Hof-Quartier remonstrirter massen gar wenig zu nutzen bleibet, und derselbe bereits in das sechste Jahr ohne Besoldungs-Genus dem Kay. Hof dienet, auch alle obligende Dienste bisshero mit besonderer emsigkeit verrichtet: alss beziehe ich mich auf meine seiner wegen in anno 1737 dahin erstattete geh. meinung, dass Ihro Kay. May. ihne Supplicanten mit einer Besoldung jährlicher 500 fl. zu consoliren a. g. geruhen möchten."

1739, 16. December.

256. „Franz Philipp Fridrich, ein Sohn des Kay. Hof-Musici Fagotistens Fridrich kommt a. u. Supplicando ein, um die durch den Todfall Francisci Sturm erledigte Fagotisten-Stelle. Dieweil nun dieser Supplicant nicht allein die Kay. ordinari Dienste zu versehen fähig ist, sondern auch vermög des annehmlich- und reinen Thons, so er aus seinem Instrument hervorbringet, mit Solo-Blasen einen gusto geben kann; alss beruhet es an Ihro Kay. May. die vacirende Fagotisten-Stelle mit diesem tauglichen Subjecto nebst zulage einer jährlichen besoldung pr. 500 fl. a. g. zu ersetzen."

[Nach Antrag angestellt.]

1739, 16. Dec.

257. „Ignatio Conti in das 20. Jahr Scolar in der Tiorba kommt a. u. Supplicando ein, um als Compositore di Camera a. g. aufgenommen zu werden. Wann nun der Supplicant wenig inclination und talent zu der Tiorba verspüren lässet, sondern bisshero sich mehrers in der Composition geübet, und bereits verschiedene Oratoria und Servizy di camera bey Hof produciret hat, auch als Compositor schon würklich in denen Büchln eingetrucket worden. Alss ist meine geh. meinung: es möchte demselben solcher titul per Decretum a. g. beygeleget werden."

1739, 16. Dec.

258. Christian Röttig Musicus Violoncellista kommt a. u. Supplicando ein, umb die durch den Todfall Francisci Alborea erledigte Kay. Violoncellisten-Stelle. Wie ich nun diesen Supplicanten für die Kay. Dienste tauglich befinde, dieweil er auf seinem Instrument nicht allein einen fein- und angenehmen Thon hervorbringet, sondern auch vest in der Music ist. Alss wäre meine geh. meinung: es möchte ihme Supplicanten ermelt-vacirende Violoncellisten-Stelle mit einer Besoldung iährlicher 500 fl. vor andern a. g. conferiret werden."

[Nach Antrag angestellt.]

1739, 16. Dec.

259. Giuseppe Appiani Musico Contralto, welcher vor Ihro Kay. May. mit dero gusto sich hören zu lassen die a. h. Gnade gehabt, kommt a. u. Supplicando ein, um in Kay. Dienste a. g. an- und aufgenommen zu werden. Da nun dieser Supplicant ein Virtuos di prima sfera und zu Bestreitung derer Hof-Diensten höchst nöthig ist alss wäre meine gehors. Meinung, er Appiani möchte in die a. u. ansuchende Kay. Dienste mit einer monatlichen Besoldung per 150 fl. von dem 1. Januario nechst künftig-1740 Jahres anfangend a. g. aufgenommen werden."

[Nach Antrag angestellt.]

1740, 10. März.

260. „Johann Georg Hintereder in die 22 Jahr lang Kay. Hof- und Cammer-Musicus Violinista stellet a. u. wehemütigst vor, wie dass er wegen grossen Abzugs und Anticipirung der Quartallen, welche Anticipationen ohne übergrosses Interesse nicht zu erlangen, in einen Schuldenlast von 700 fl. verfallen seye; und davon sich nicht nur nicht loszumachen, sondern auch die unterhaltung für sich und die seinige zu verschaffen nicht vermöge. Derselbe bittet dahero a. geh. um eine allermildeste-aushilf Da nun dieser Supplicant einer der Virtuosest- und in Kay. Diensten emsigsten Violinisten ist, anderwärtig aber nichts zu hoffen hat; alss habe Einer hochlöbl. Concertation das a. u. Ansuchen des Supplicanten geh. recommendiren wollen."

Register.

Alber Joh. 13. 200.
Alber Paul 167.
Ambreville Anna 101. 111.
Amiller Andr. 81. 159.
Angermayr Joh. Ign. 79. 125.
Angropoli Nic. 167.
Antonelli Fil. 227.
Appiani Gius. 259.
Aprile Bern. 143. 151.

Pacher Val. 162.
Balatri Fil. 116.
Palotta Matt. 209.
Panizza Lucr. 91.
Payer Christ. 187.
Payer Joh. B. 67. 132. 206. 220.
Payer Joh. G. 108.
Peyer Fr. Ign. 210.
Pernember F. Karl 117. 140. 184. 196.
Perroni Giov. 115.
Berti M. Ant. 97. 160. 229. 239.
Petazzi Pl. 69.
Piani Tom. 29. 113.
Pielfacher Ign. 77. 96.
Bigelli Tom. 8.
Pisani Barb. 189. 208. 228. 232.
Bonelli Cat. 44. 180.
Bonno Gius. 242. 251.
Boog Andr. 51. 64. 186.
Pöck Ant. 103. 216. 241.
Borghi Gaet. 65.
Porsile Gius 7. 53.
Praun Christ. 58. 143. 238.
Predieri L. Ant. 249.

Caldara Ant. 16. 174. 179. 246.
Carestini Giov. 93.
Cavalletti Giul. 86.
Christian Leop. 18. 102. 127.
Christian Leop. (jun.) 55. 121.
Conti Catar. Ang. 205.
Conti Ign. 47. 257.
Conti (Lorenzoni) M. Anna 119.
Crammer Joh. 23. 76.

Denk K. Jos. 190.
Denk Leop. 253.
Thalmann Fr. Dan. 94.
Timmer Franz 149. 175. 197.
Timmer Jos. 42. 70. 219.
Tollini Dom. 24.
Drenger Fr. Karl 9. 28.

Fachini Franc. 191.
Fasching Jos. 167.
Fichti Ferd. 23.
Finsterbusch Ign. 134.
Fontana Aug. 5. 89.
Frank Joh. 167.
Freitig Mar. 45.
Friederich Joh. Jac. 129. 214. 243.
Friederich Fr. Philipp 256.

Gabriel Joh. 13.
Gaili Pl. 194.
Galletti Dom. Gius. 164.
Garghetti Catar. 173.
Garzaroli Joh. 181.
Genuesi Dom. 30.
Gigl Karl Jac. 68. 106. 141. 255.
Glandinger J. G. 61.
Glätzl Fr. Xav. 15. 37.

Glätzl Anna Mar. 122. 150.
Gortschek M. Ther. 46.
Götzinger Friedr. 10.
Graf Leonh. 71.
Grisi Franc. 168.
Grossauer Ferd. 193.
Gumpenhuber J. B. 213.

Hager Christ. 248.
Hainisch Joh. 137. 195. 217.
Hammeder Georg 12. 35.
Hammer Joh. Jac. 236.
Hammer Joh. Paul 166.
Hartmann Karl 167.
Hellmann Max 95. 112. 133. 199.
Hilverding M. Mon. 49.
Hintereder Franz 23. 60. 98.
Hintereder Georg 31. 83. 185. 221. 260.
Hoffer Jos. 167.
Hollandt Jos. 34. 39.
Holzhauser Ther. 155. 158. 171. 172. 192. 233. 247.
Huffnagel's Pupillen 26.
Hutter Matth. 52.

Lemberger Frid. 167.
Leydecker Joh. 163.
Libano Leop. 62. 161. 167.
Lorber Jos. 36. 84.
Lorenzoni (Conti) M. Ann. 119.
Losada Vinc. 237.

Mallard Ant. 204.
Mair J. Pet. 3.
Masselli Lor. 88.
Matteis Nic. 167.
Moisè Giov. 212.
Monterise Gius. 66. 100. 222. 231.
Moser Jos. 153. 165.
Muffat Ernst 156. 169. 177. 254.
Muffat Gotti. 25. 92. 203.
Müller Fr. Ferd. 139.

Nachtigall Seb. 1.
Nassetto Seb. 40.

Navetschanin M. Soph. 211.

Oetti Matth. 50.
Otto Friedr. 14.

Ragazzi Ang. 167.
Reichard J. Ge. 21.
Reinhard Franz 74.
Reinhard Joh. G. 201.
Reinhard Kil. 109. 157.
Reutter A. Ther. 233. 247.
Reutter Georg 3. 105. 252.
Reutter Georg (jun.) 105. 118. 154. 182. 202. 218.
Richter A. Karl 6. 33. 126.
Richter Ferd. 110.
Regenhofer A. Barb. 131. 136.
Römmer Ferd. 90.
Rosetter J. Otto 145.
Rossi Wenzel 14. 107.
Rusovsky Fr. Jos. 183.

Salchi M. Barb. 85.
Salimbeni Franc. 226.
Salviati Fil. 38. 54. 142.
Sances Ferd. Karl 4.
Sandtner Thom. 170.
Sarao Giach. 130.
Sauli Fil. 75.
Scarlatti Fr. 11.
Schiman Chr. Fr. 87.
Schindler J. G. 72.
Schmelzer Pet. 167.
Schnautz Fr. Pet. 43. 73. 188.
Schnautz A. Barb. 223. 230.
Schnautz Ant. 23. 48. 148.
Schnautz Joh. B. 2.
Schrötter Ferd. 224.
Schulz Joh. Ludw. 245.
Sessler Ernst 138.
Stadlmayr (Stadlmann) Ign. 235. 244.
Steinbruckner Ant. 63.
Steinbruckner Ign. 99.
Sturmb Fr. Mart. 215.
Sturmb J. G. 120.

Vicenzi Giov. 59. 123.
Vitali Giach. 135.

Wagenseil Christ. 234. 250.
Werndle Ant. 104. 225.
Wittmann Andr. 57.
Woller Ferd. Nic. 124. 176.
Weschittka Teb. 56.

Ziani Franc. 17.
Ziller Bernh. 240.
Ziper Joh. 80.
Zirnhofer Joh. 78.
Zies Joh. Andr. 82.

Beilage VII.

Compositionen Kaiser Ferdinand III., Kaiser Leopold I. und J. J. Fux.

1. In der k. k. Hofbibliothek zu Wien befinden sich von den Compositionen Kaisers Ferdinand III. (1608—1657):

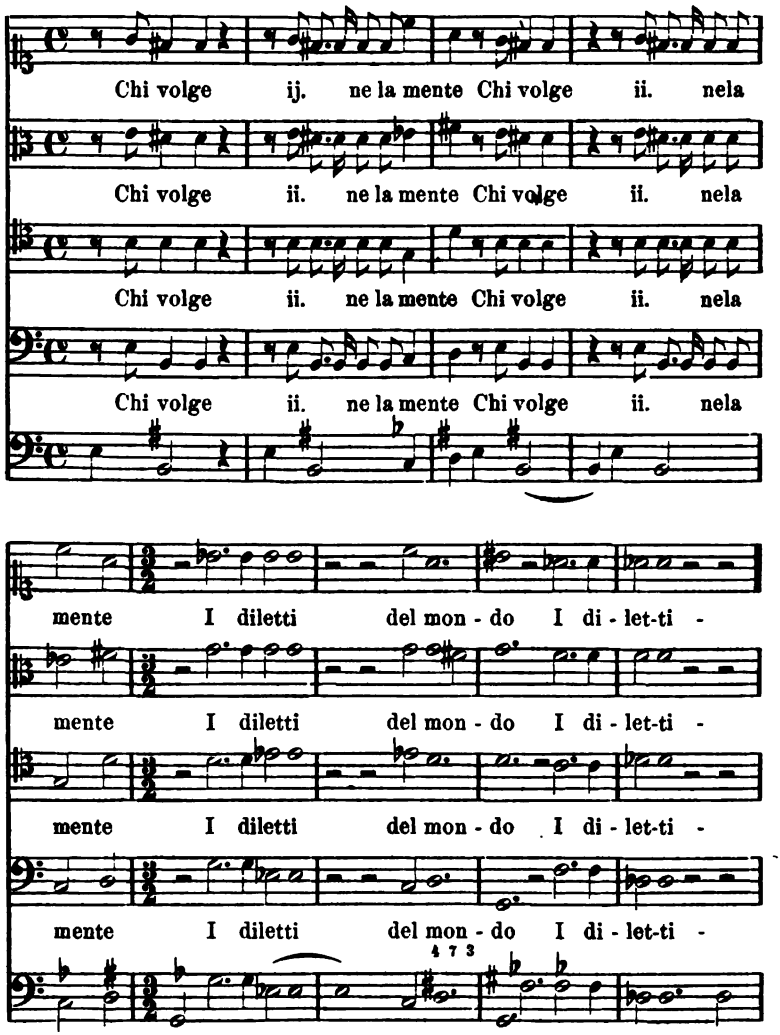
1. Hymnus de Nativitate Domini: *„Jesu Redemptor omnium* für 4 Singstimmen, 3 Flöten, 3 Tromben [A. N. 43. A. 1.] — Wurde in der Hofkapelle in Wien noch 1738—1765 aufgeführt.

2. Psalmus: Miserere — „ab Auctoribus Augustis Davide Rege Israëlis et Ferdinando III. Magno Deo decantatus (Pro una et pluribus vocibus, respondente choro.) [Hofbibl. Mpt. neue Nr. 11.774.]

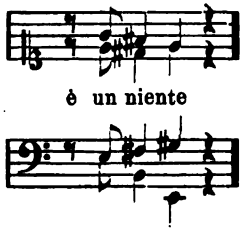
3. Das „Drama musicum compositum ab Augustissimo Ferdinando III. Romanorum Imperatore, Justo, Pio, Felice et ab eodem ad P. Athanasium Kircherum transmissum 1649" befindet sich in Abschrift in der k. k. Hofbibliothek in Wien (A. N. 49. F. 27. Mpt.). Es ist von sehr mässigem Umfange (Partitur von 77 locker geschriebenen Seiten) und ungeachtet der lateinischen Aufschrift in italienischer Sprache verfasst. Die singenden Personen sind Amor protervo (irdische Liebe) Sopran, Amor Divino (Sopran), Gio vinetto (Tenor), Judicio (Bass) und ein Chor von 4 und 8 Stimmen. Der Inhalt ist höchst einfach: Die irdische Liebe sucht einen Jüngling zu verlocken, die göttliche Liebe strebt entgegen, der Jüngling schwankt, zuletzt siegt die göttliche Liebe. Das Drama musicum könnte daher heissen: L'amor protervo e l'amor divino. — Die Musik ist sehr ruhig gehalten, contrapunctische Künste sind ihr fremd, doch wechseln Arien, Recitative, kleine Chöre mit Sonaten von 4 Violen gut ab, auch fehlt es nicht an Bewegung und textgemässem Ausdruck. Der einzige Final-Chor von 8 Stimmen ist von einigem Umfange und einer etwas grösseren Entwicklung des musikalischen Gedankens. Ob es in Wien aufgeführt wurde, ist nicht bemerkt, aber wahrscheinlich, da jeder Componist, auch wenn er kein Kaiser ist, seine Werke zu hören strebt.

4. Ausserdem führt P. Athanasius Kircher in seiner Musurgia p. 685 ff. eine Composition desselben Kaisers, einen madrigalartigen Gesang, als „Melothesia Caesaris Ferdinandi III." mit folgenden emphatischen Worten ein: „Ponam primo loco pulcherrimam illam de mundi vanitate melothesiam Caesaream, ab Augustissimo Imperatore Ferdinando III. compositam, qui sicuti primatum in politico mundo jure tenet, ita partem quoque inter suae conditionis similes sive scientiarum varietatem, linguarum peritiam, et mu-

sicae reconditioris spectes habere non videtur: sed mira harmoniae latentis emphasis Animi vero Caesarei admirandam emphasin, talentaque incredibilia verius pronunciabit, quam ego multis verbis non descripserim.“ Das, wie es scheint, humoristische Gesangstück beginnt:



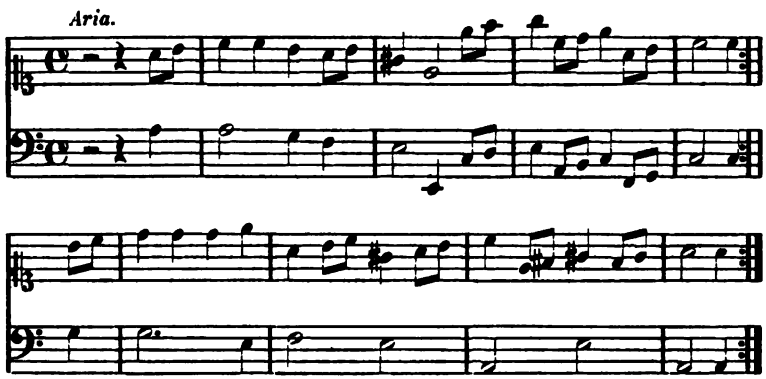
Später imitatorisch bezeichnend . . . *è un rapido torrente . . è un vetro . . è un fumo . . è un punto . . è un niente.*



NB. im Schluss die Terz!

5. Endlich gab der Hoforganist Wolfgang Ebner (geb. 1612, † 1665) 36 Variationen für Clavicimbel über ein Thema des Kaisers heraus welche 1648 in Prag erschienen und dem Kaiser gewidmet sind. Ein Exemplar in der k. k. Hofbiblothek [A. N. 36. G. 71] hat den Titel: Aria | Augustissimi ac Inuictissimi Imperatoris | Ferdinandi III. | XXXVI modis uariata ac pro | Cimbalo accommodata | Eidemque | Sacrae Caesareae Majestati humillime dedicata | a | Wolffgango Ebner | Ejusdem S. Caes. M^{tis} Camerae Organista | Augustano | MDCXLVIII. Pragae.

Das Thema des Kaisers lautet dort:



2. Musicalische Compositionen K. Leopold I., welche sich in Partituren in der k. k. Hofbibliothek befinden. Die frühesten derselben (Litaneien Hymnen) etc.) fallen in die Jahre 1655—1657, die spätesten in das Jahr 1697.

Dramatisches.

1. Apollo deluso Dramma per mus. (1669.)
2. Chi più sa manco l'intende. (1669.)
3. Die vermeinten Brüder und Schwester. (1680.)
4. Die thörichte Schaeffer. — Comoedi. (1683.)
5. Die Sclavinen auf Samie. (1685.)
6. Musica zu deren hochadel. Damen-Comedi. (1686.)
7. Musica per la festa delle Ser.^{me} Arciduchesse e Signore Dame di Corte. (1695.)

8. Timone Misantropo. Oper. (1696.)
9. Musica composta per la Comedia recitata dalle Ser^me^ Arciduchesse e Sgre Dame di corte. (1697.)

Kirchliche Oratorien.

10. Il sagrificio d' Abramo. (1660.)
11. Il figliuol prodigo. (1663.)
12. Il Lutto dell' universo. (1668.)
13. L'ingratitudine rimproverata. (1675.)
14. Die Erlösung des Menschengeschlechtes. (1679.)
15. Sieg des Leidens Christi. (1682.)
16. Il Transito di S. Giuseppe. (1681.)
17. Oratorio di S. Antonio. (1684.)
18. Li VII maggiori dolori della B.V. (1660—1697.)

Zweifelhaft:

19. Orat. senza tit. (Maria Virgine?).
20. „ „ „ (Giosaffate?).
21. „ „ „ (S. Francesco?).
22. „ „ „ (Bersabea?).
23. „ di S. Pietro piangente.

Kirchenmusik.

24. Missa *Angeli custodis*.
25. „ pro defunctis.
26. 2 Litaneien.
27. III Lectiones.
28. 8 Mottette. *Stabat mater*.
29. 25 Hymnen.

Kammermusik.

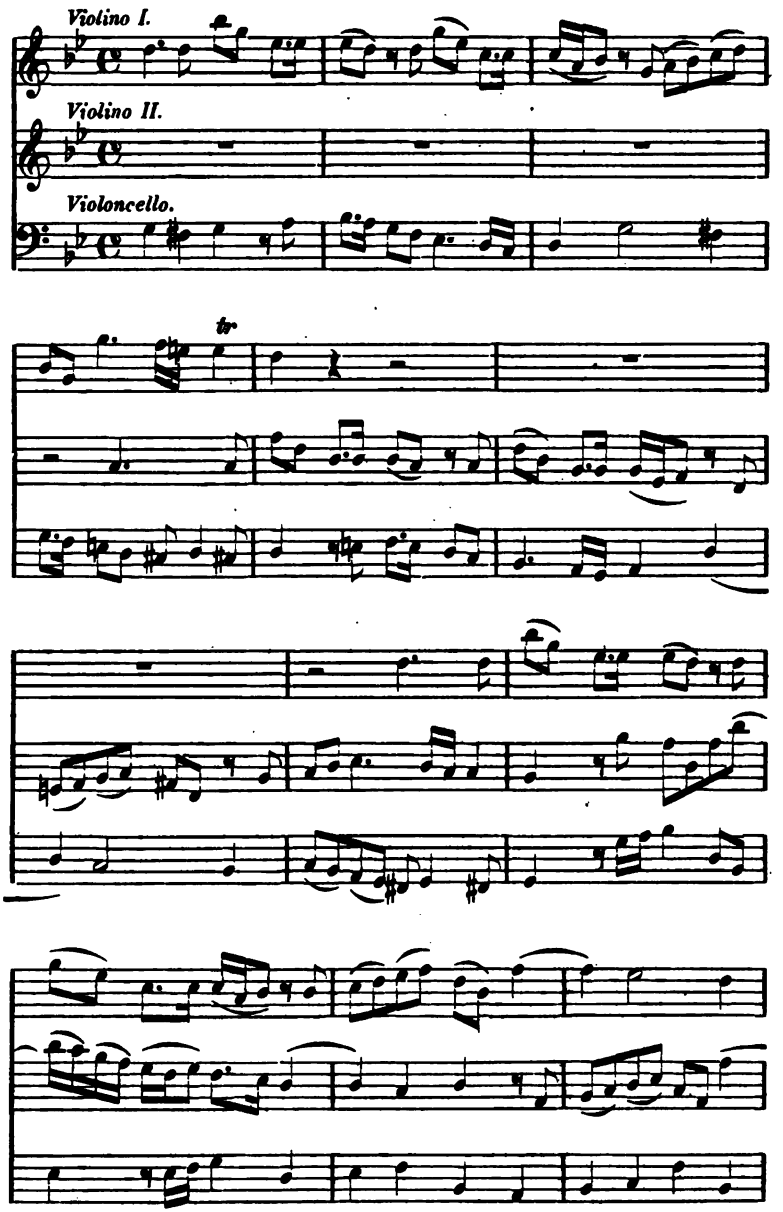
30. 3 Cantaten.
31. Sonata a 4 Viole.
32. 5 Canzonetten und Madrigale.
33. Zahlreiche Entremeses und Arien für Gesang.
34. CII Arien (Tänze für Violine und Bass).

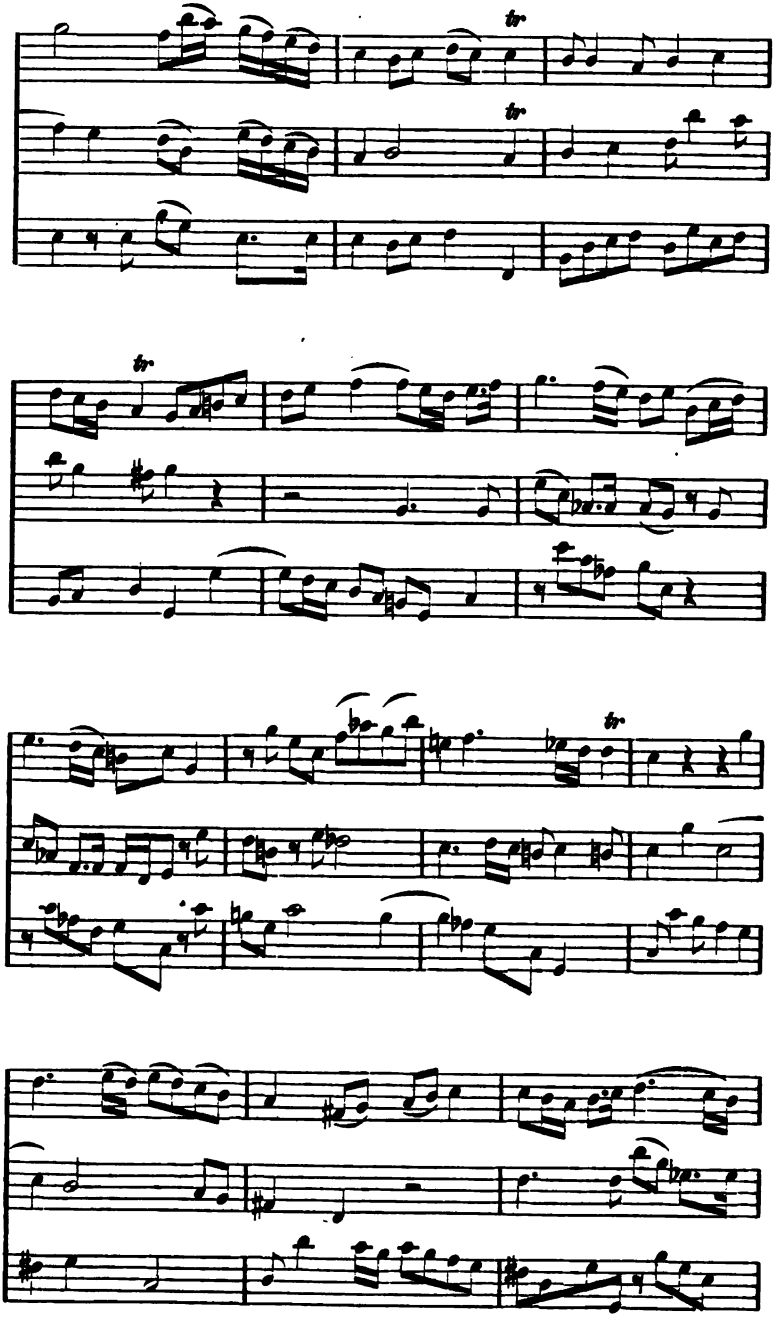
Nach Kilian Reinhard's *Rubriche generali* wurden bis 1725 (wahrscheinlich noch in späterer Zeit) folgende Compositionen K. Leopold I. in der k. k. Hofkapelle aufgeführt:

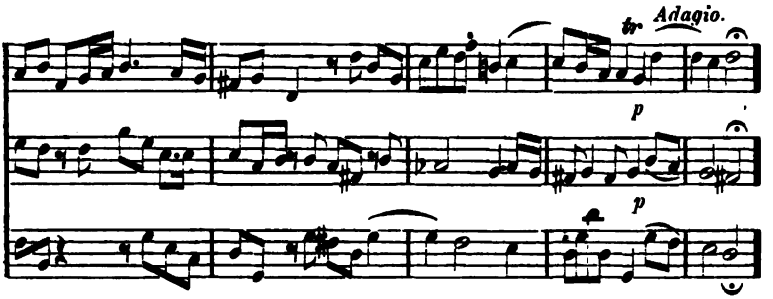
Das Oratorium vom h. Josef (im März).
Hymnus an den h. Josef (19. März).
Offertorium Del prezioso sanguine (am 2. Freitage im März).
Messe, Stabat mater, Offertorium *Primo vertatur* (am Freitage der Passionswoche).
Miserere (Gründonnerstag).
Stabat mater (Charfreitag).
Lectiones, Missa pro defunctis (5. Mai, Todestag K. Leopold I.).
Hymne *Decora lux aeternitatis* (am Tage der hh. Peter u. Paul).
Offertorium (August, am Tage des h. Dominicus).
Messe und Offertorium (August, am Tage des h. Rochus).
Messe (Sept. am Schutzengelsonntage).
Ave lignum (Sept. am Tage der Kreuzerhöhung).
Cantate alla Bohema (Sept. am Tage des h. Wenzel).
Hymne *Te splendor et virtus* (Sept. am Tage des h. Michael).
Alle Musikcompositionen am Tage des h. Leopold (Nov.).

3. Compositionen von J. J. Fux.

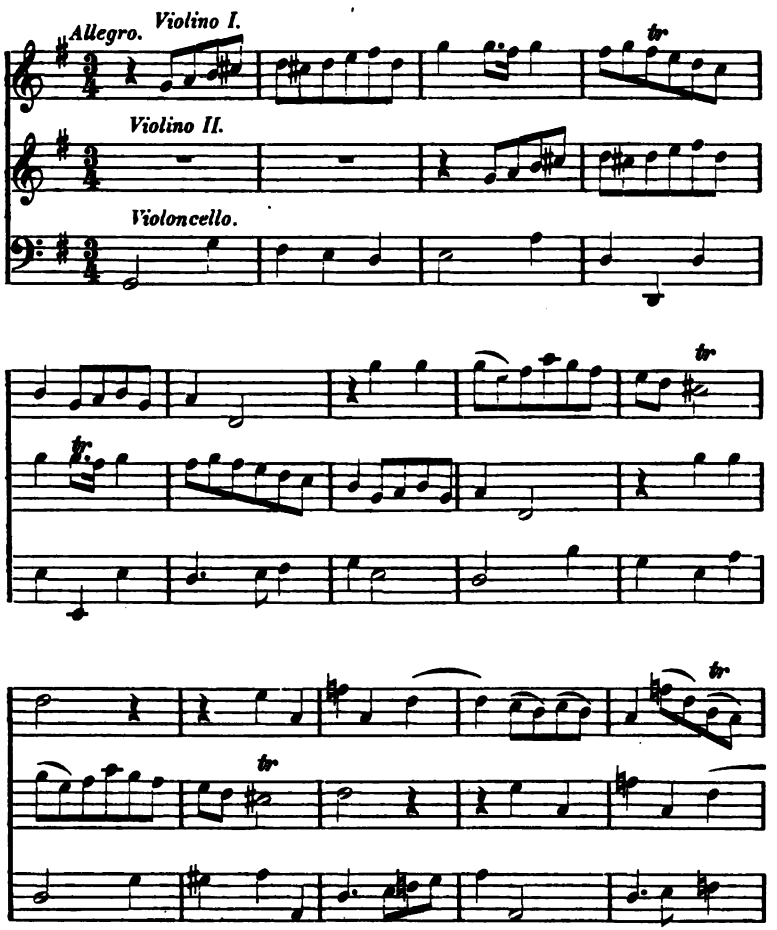
a) Andante aus der Sonate Beil. X. 320.

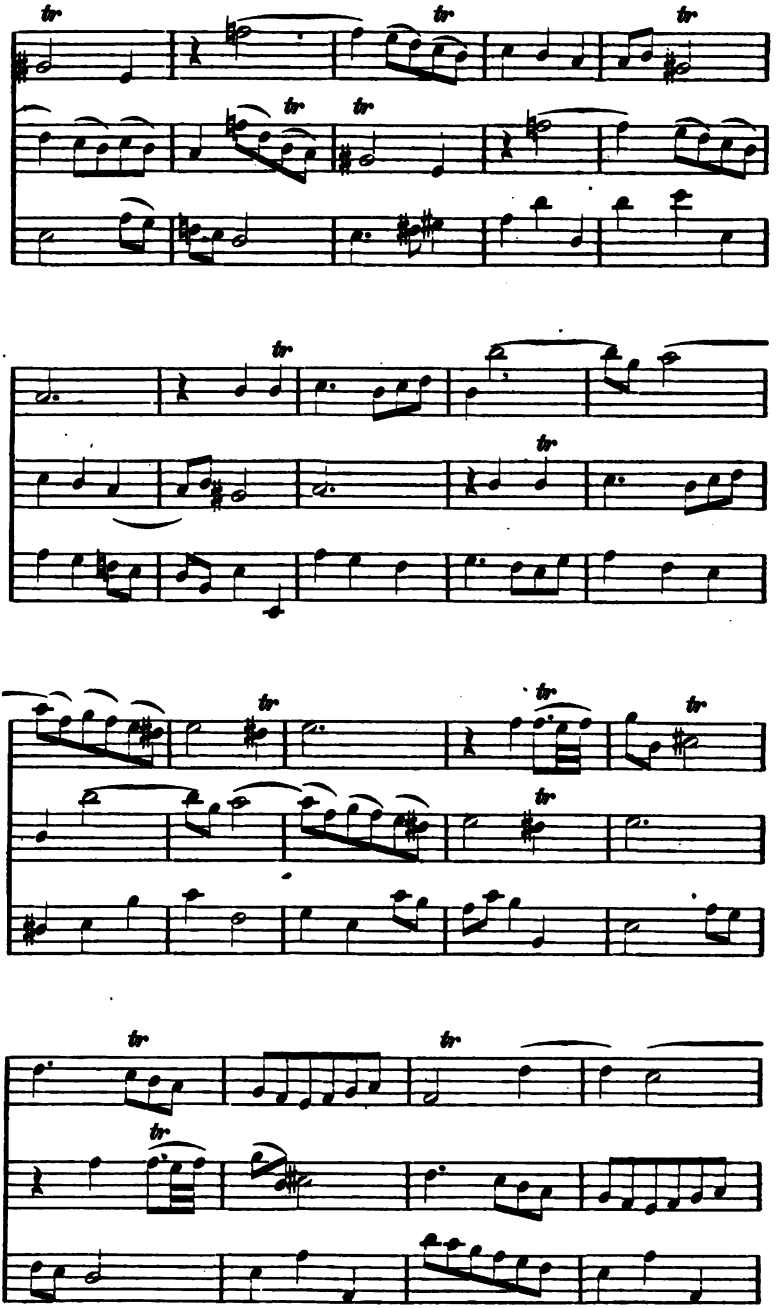


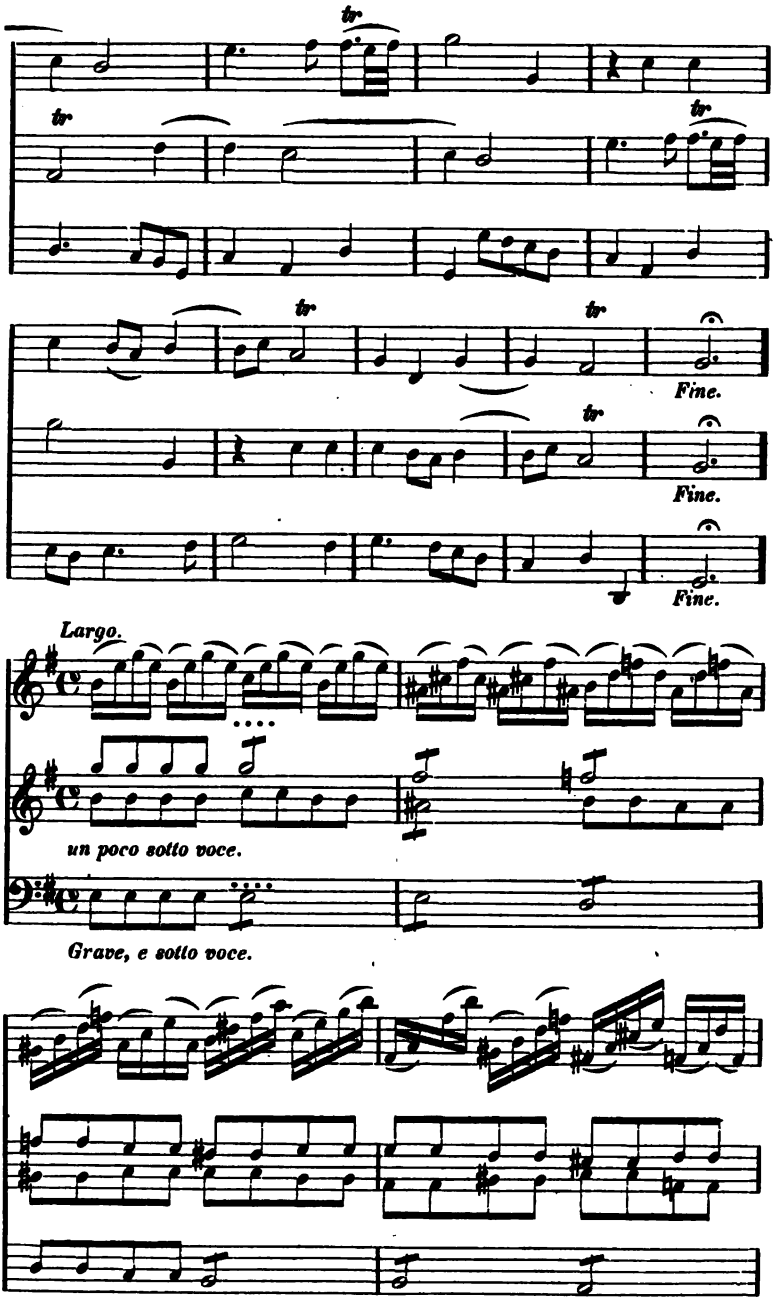


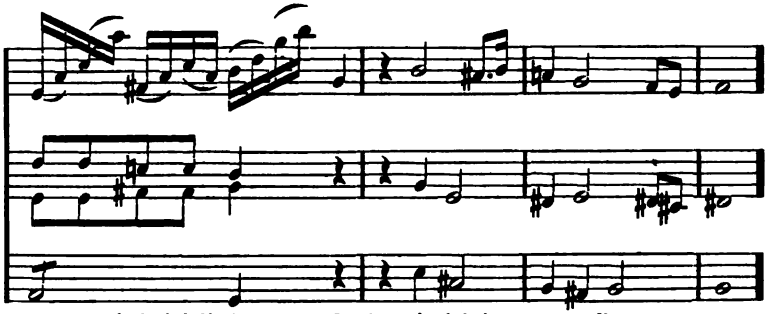


b) Entrata der Partita Beil. X. 321.





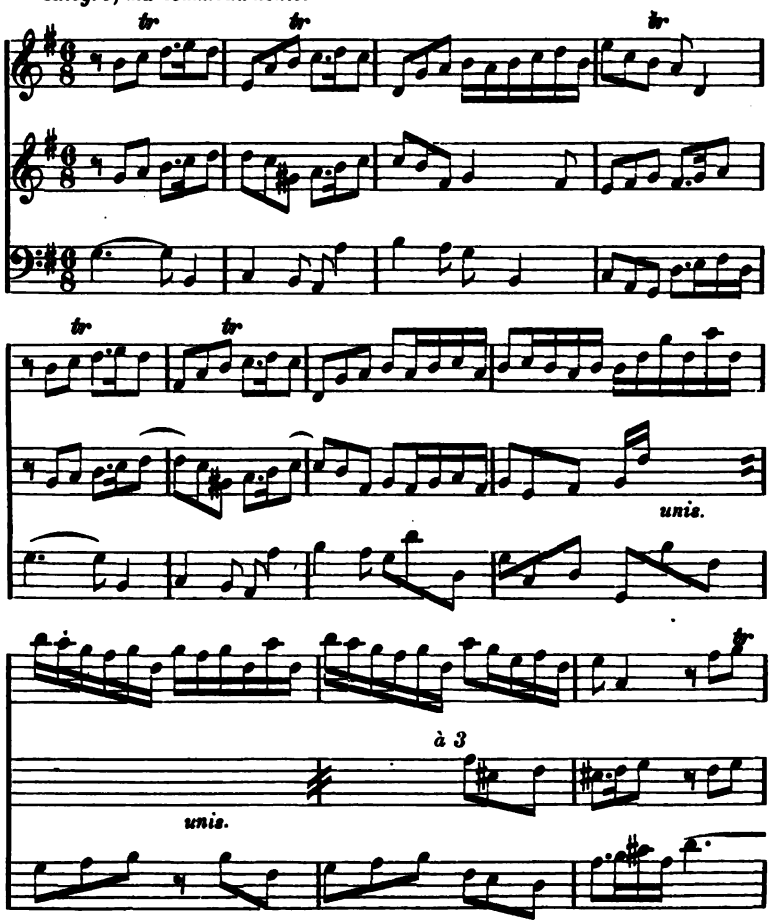

tr
tr
tr
tr
tr
tr
Fine.
Fine.
Fine.
Largo.
un poco sotto voce.
Grave, e sotto voce.

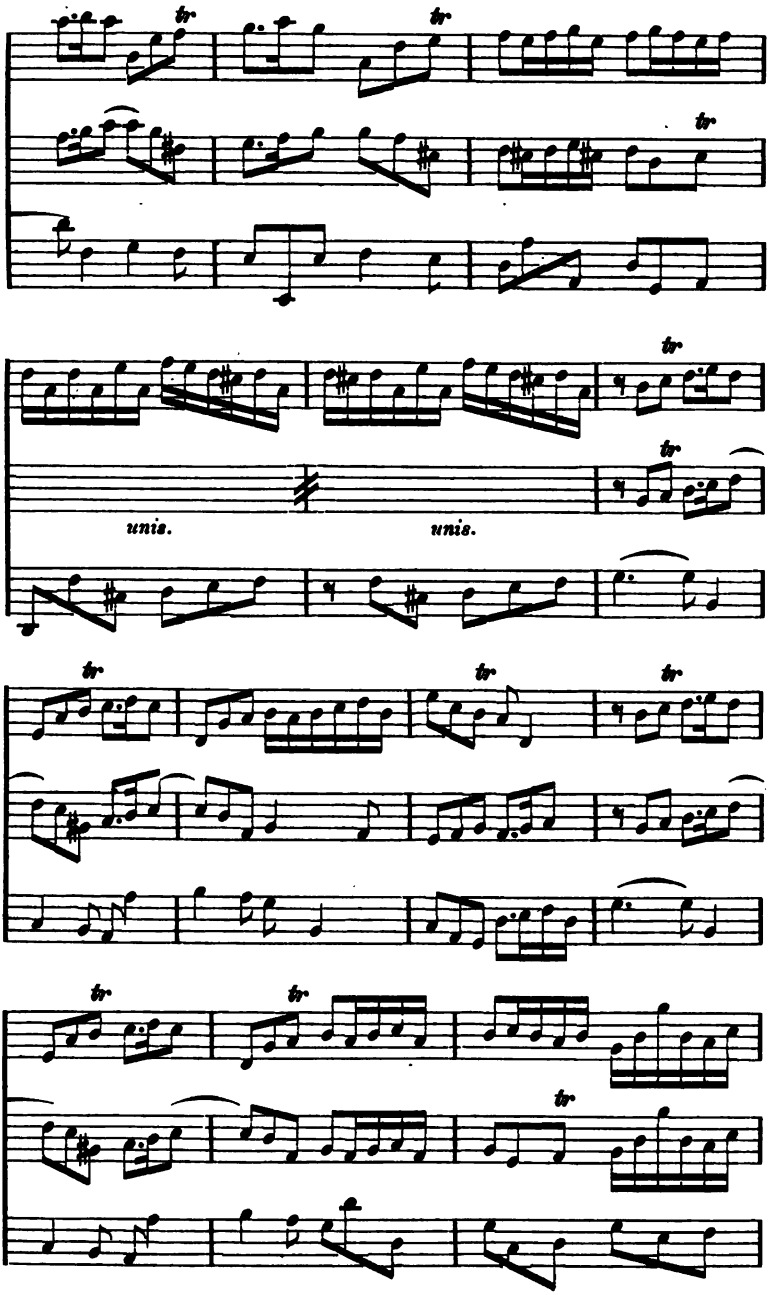


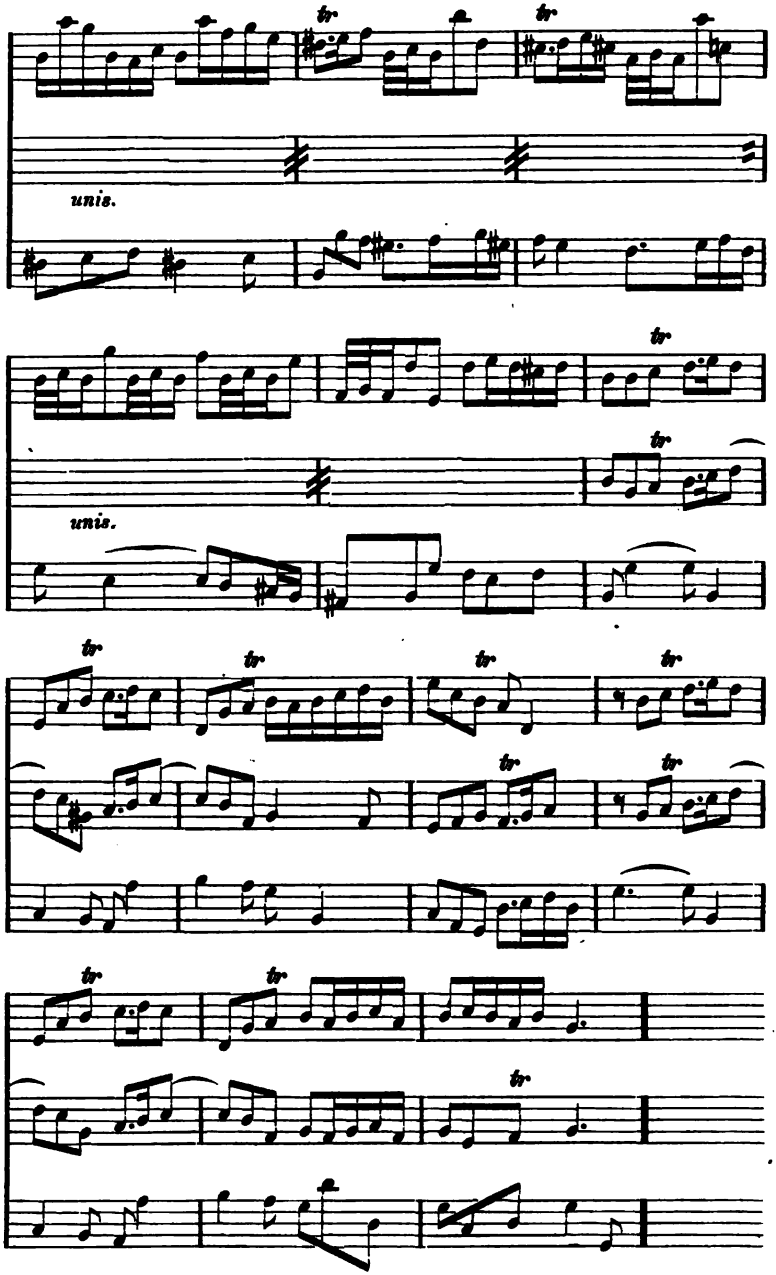
poi si ripiglia l' Entrata da Capo è si finisce con quella.

c) Siciliana der Partita Beil. X. 321.

Allegro, mà commodamente.

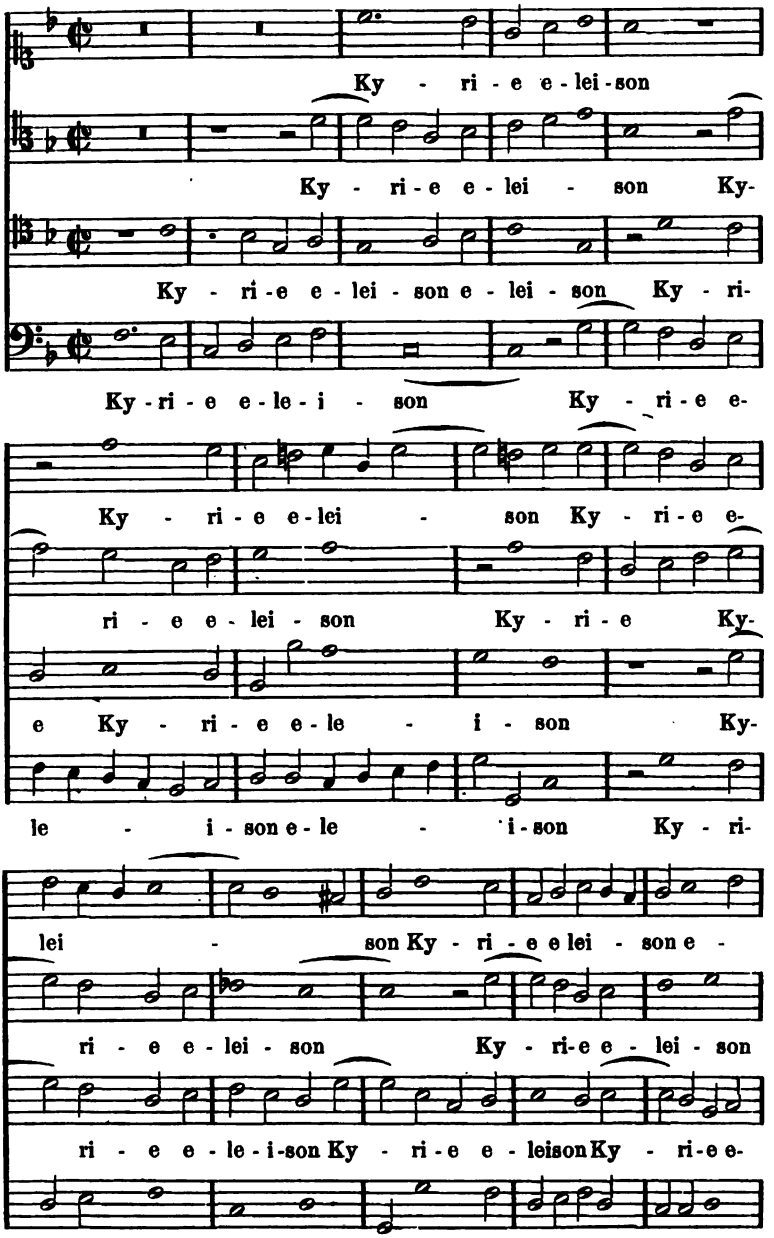


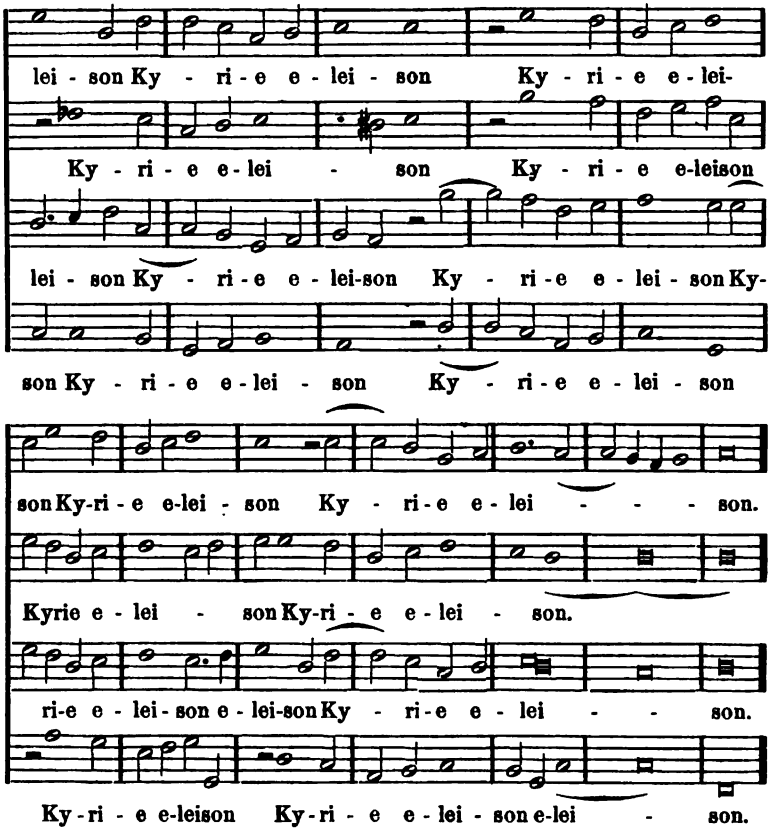

tr
unis.
unis.



Da Capo ad libitum.

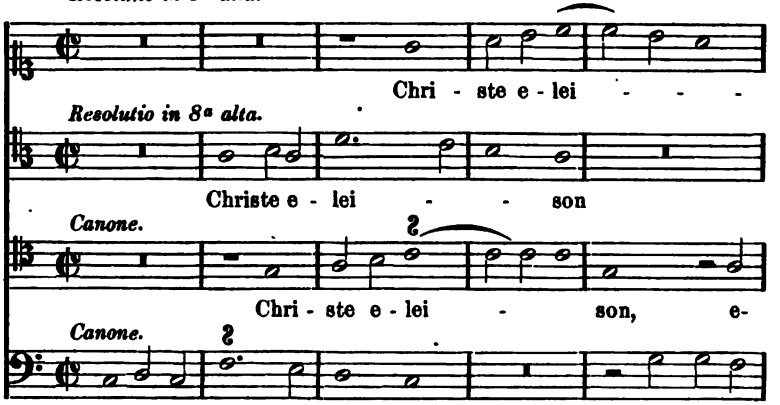
d) Kyrie aus der Missa Vicissitudinis. Beil. X. 44.

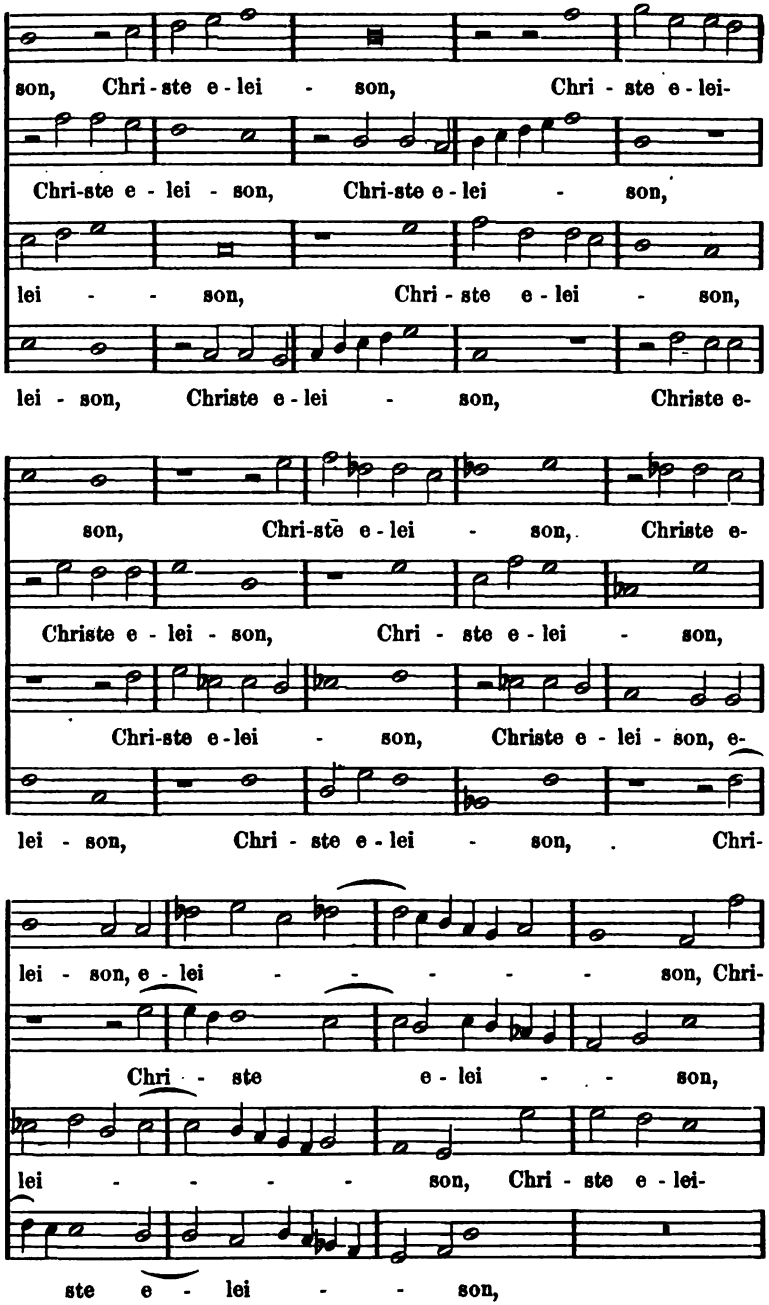


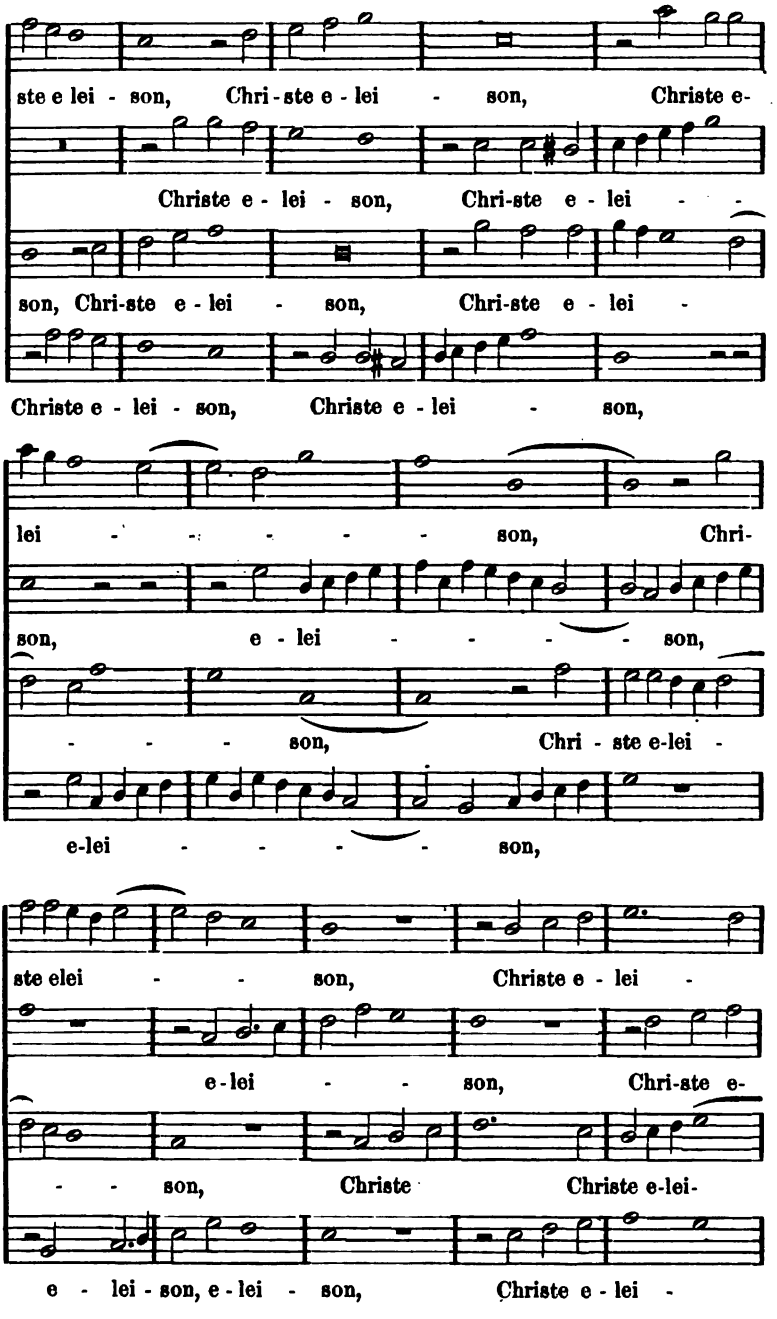


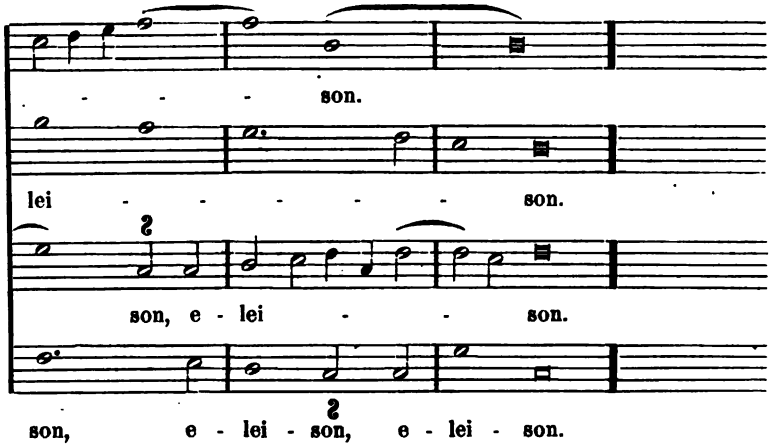
e) Christe eleison aus der Missa canonica. Beil. X. 7.

Resolutio in 8ª alta.

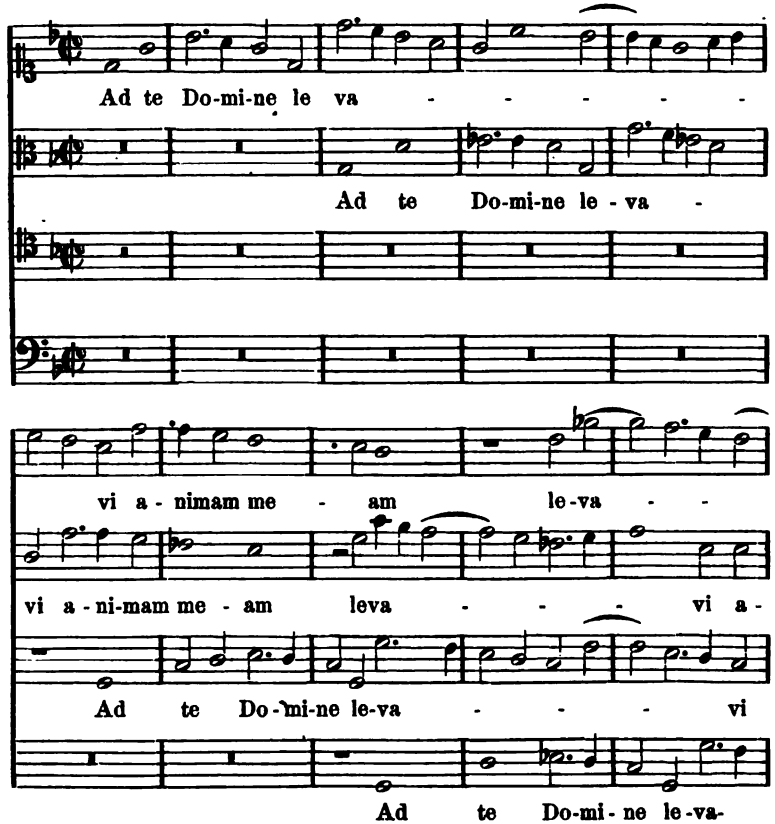


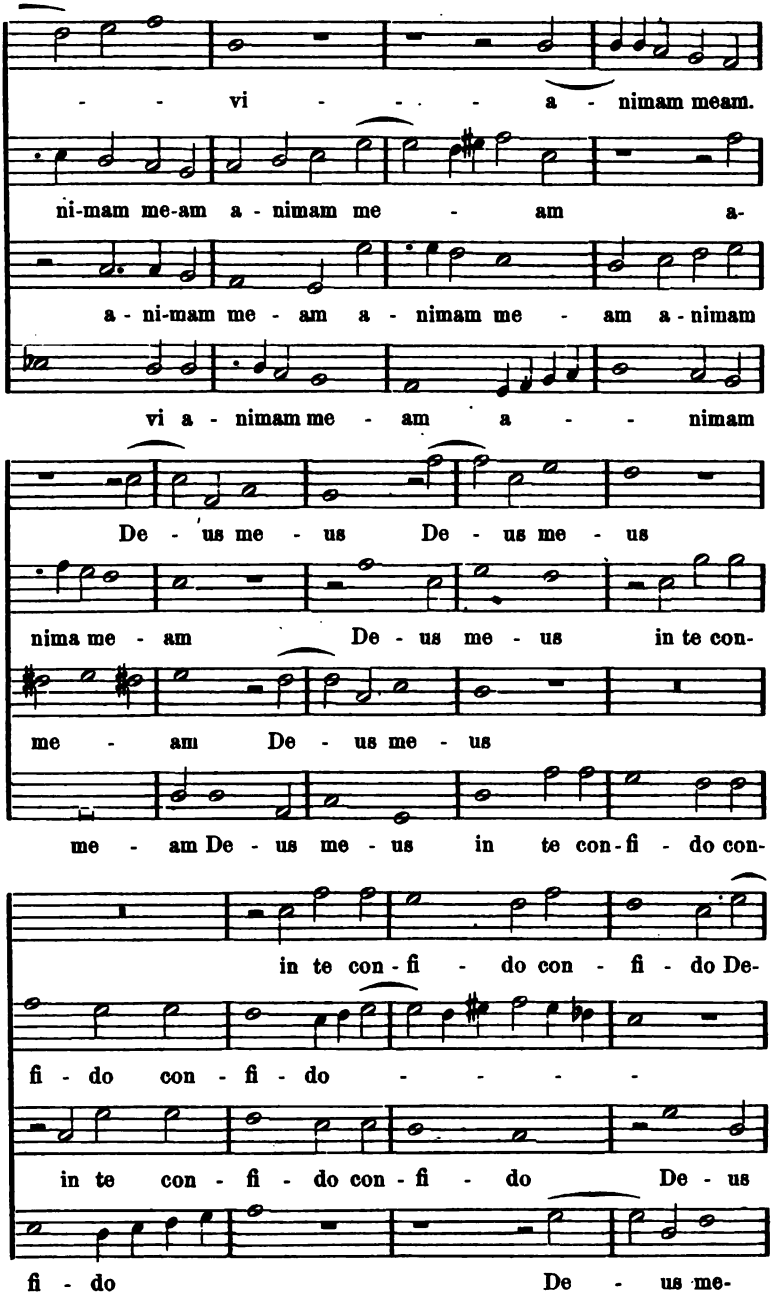

son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei-
Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei - son,
lei - - son, Chri - ste e - lei - son,
lei - son, Christe e - lei - son, Christe e-
son, Chri-ste e - lei - son, Christe e-
Christe e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
Chri-ste e - lei - son, Christe e - lei - son, e-
lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri-
lei - son, e - lei - - - - - son, Chri-
Chri - ste e - lei - - son,
lei - - - - son, Chri - ste e - lei-
ste e - lei - - son,

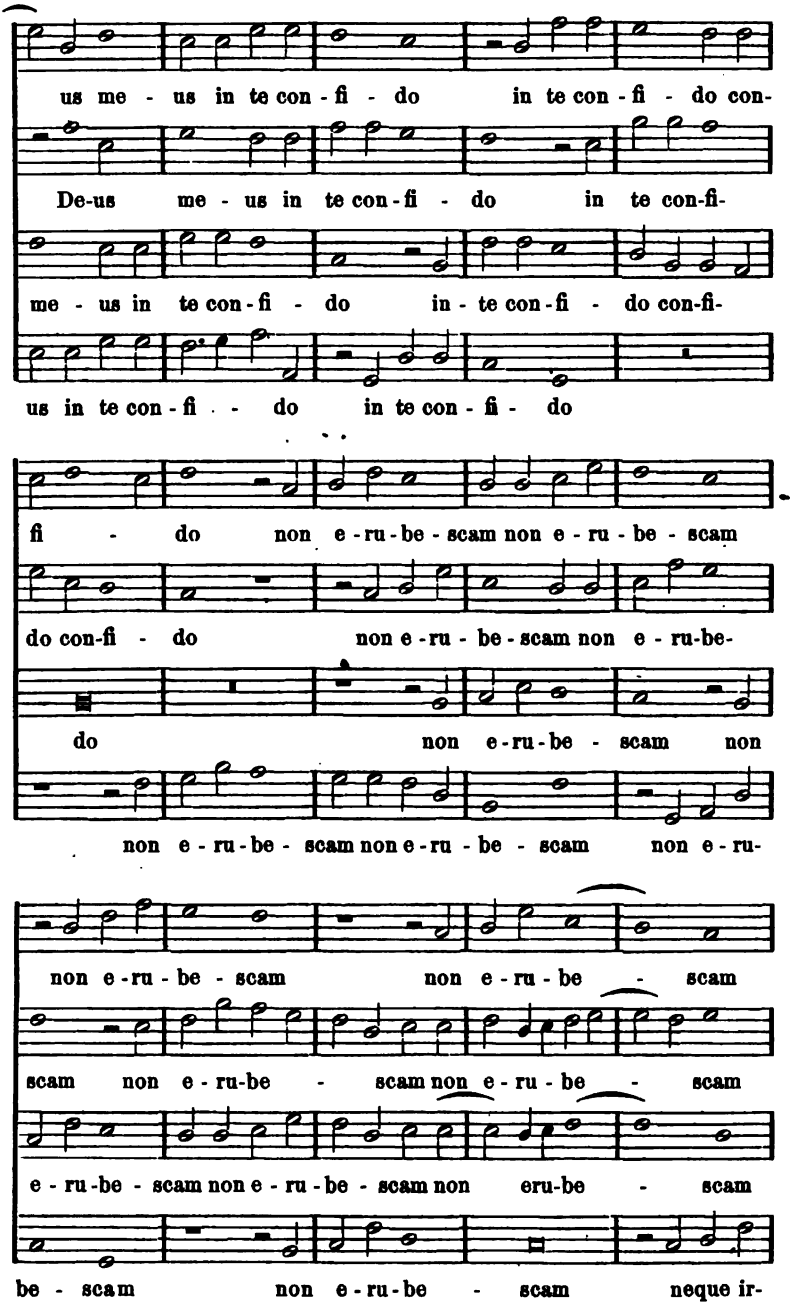

ste e lei - son, Chri - ste e - lei - son, Christe e-
Christe e - lei - son, Chri-ste e - lei -
son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei -
Christe e - lei - son, Christe e - lei - son,
lei - - - - - son, Chri-
son, e - lei - - - - son,
- - - son, Chri - ste e-lei -
e-lei - - - - son,
ste elei - - son, Christe e - lei -
e-lei - - son, Chri-ste e-
- - son, Christe Christe e-lei-
e - lei - son, e - lei - son, Christe e - lei -

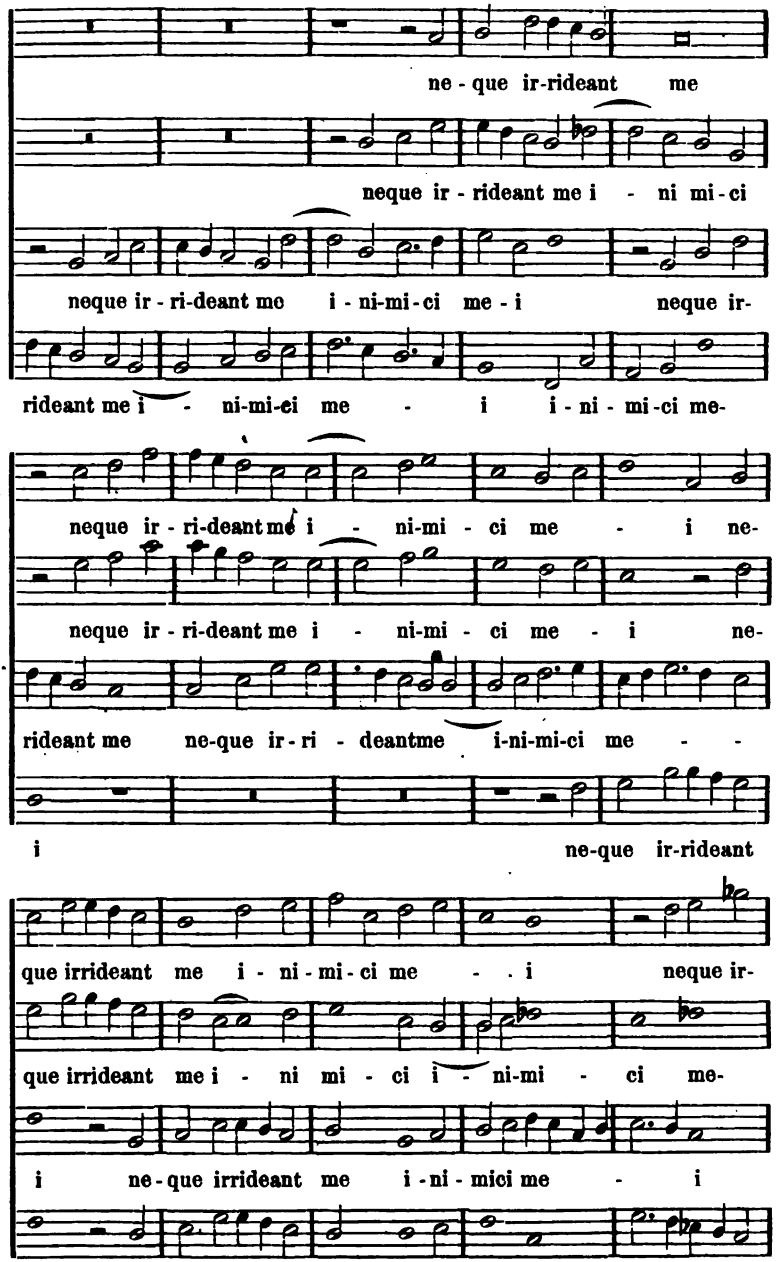


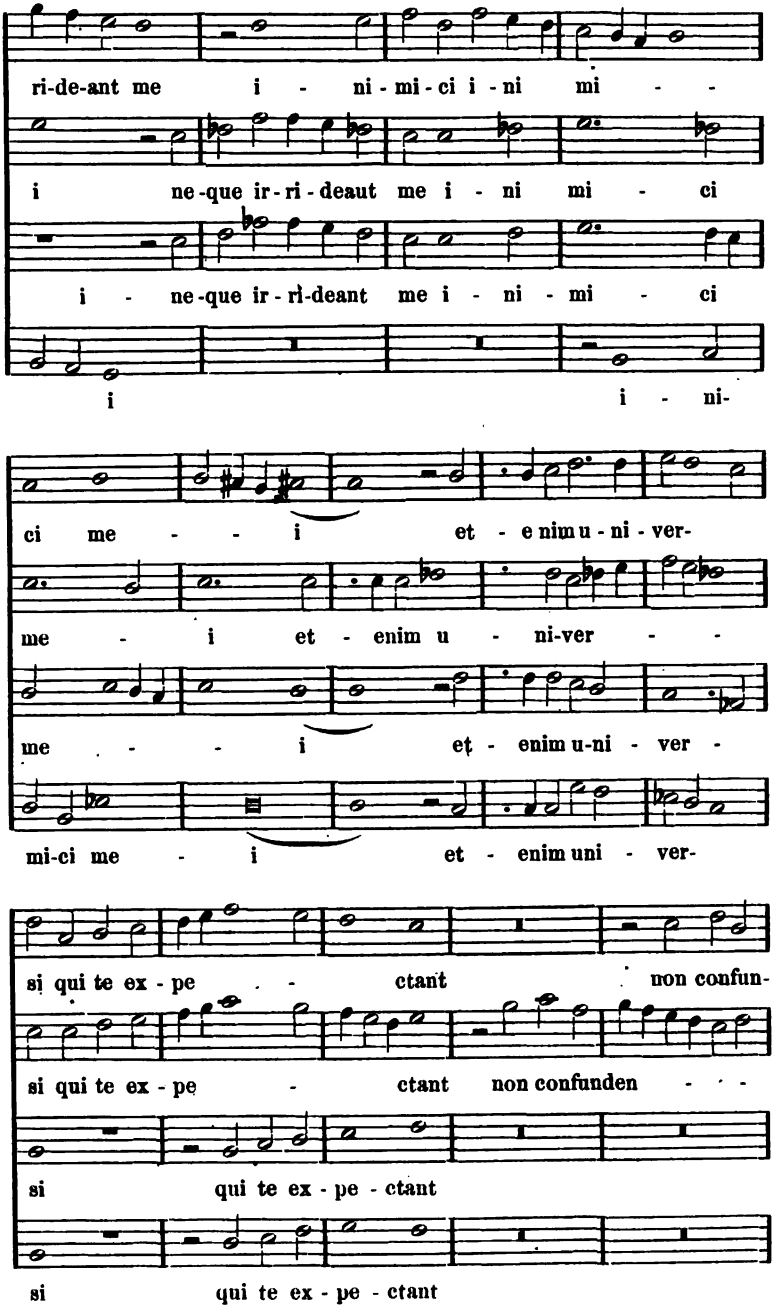
f) Offertorium „Ad te Domine“. Beil. X. 153.

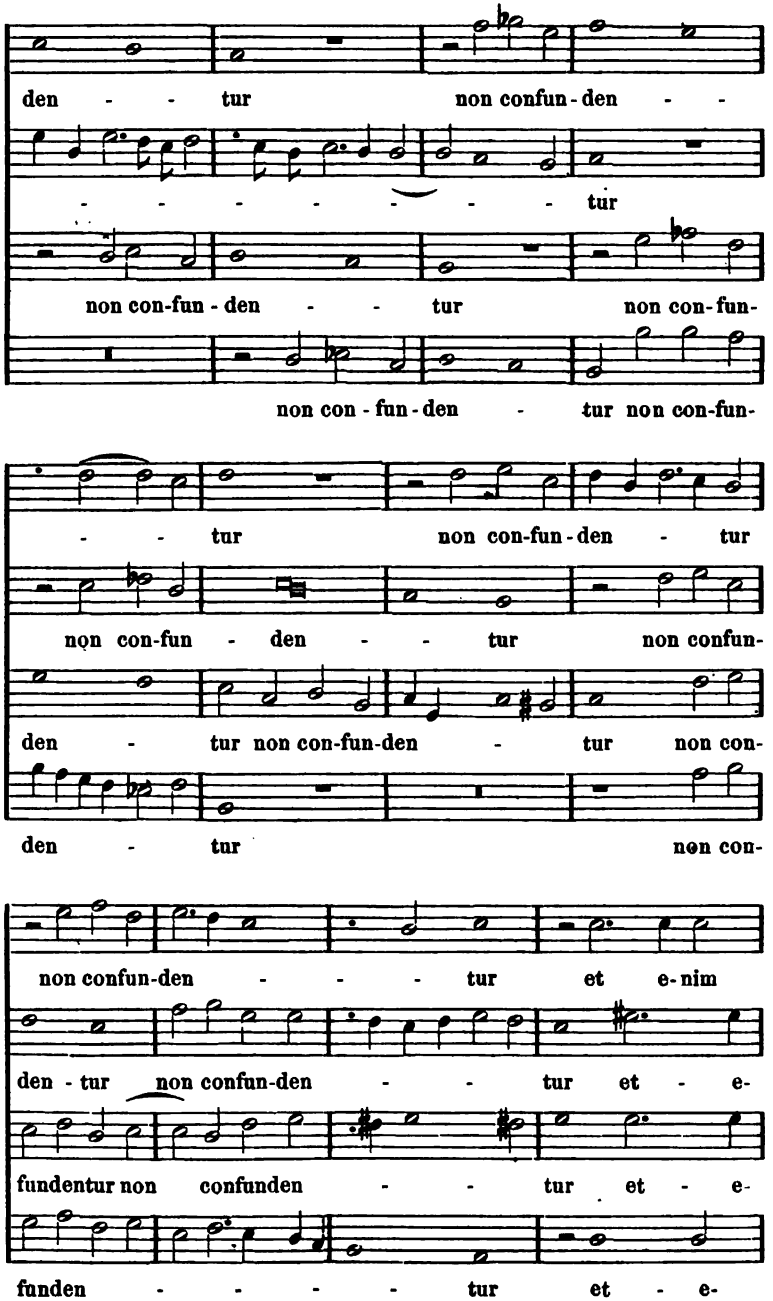


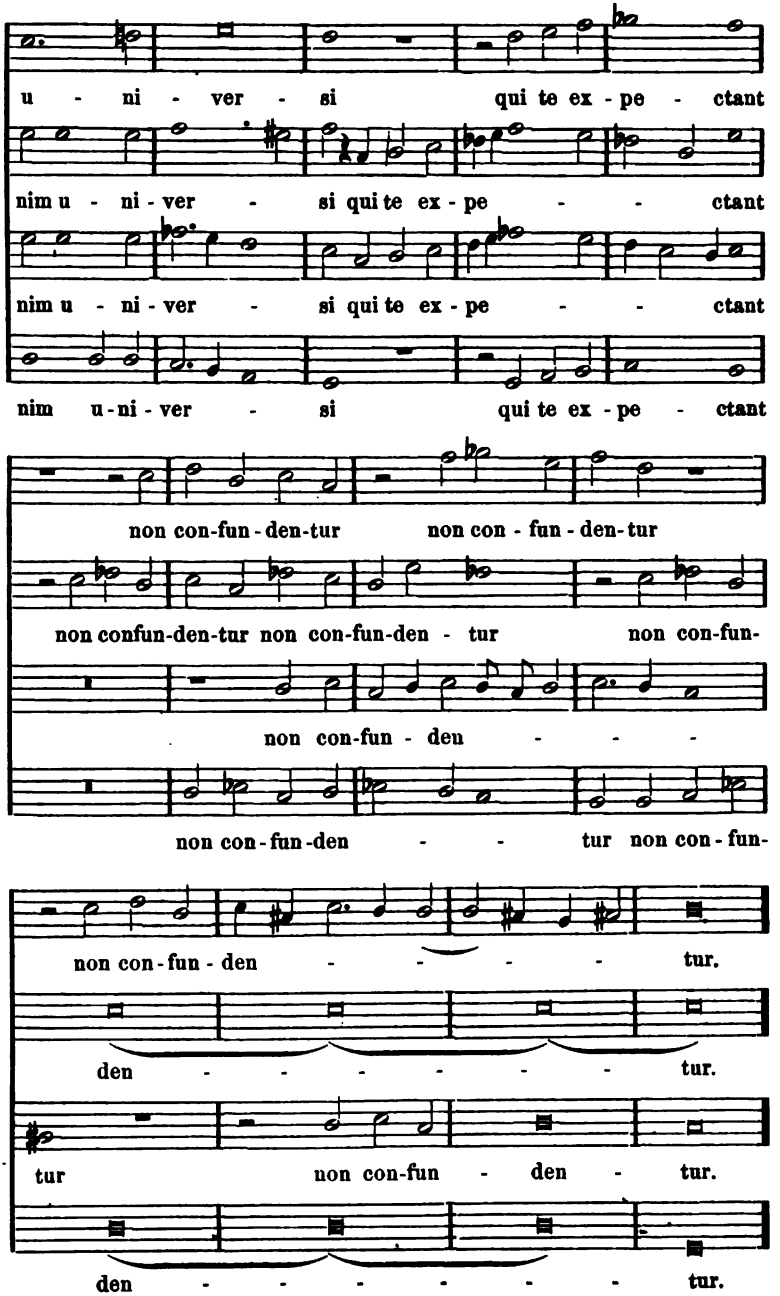

- - vi - - - - a - nimam meam.
ni-mam me-am a - nimam me - am a-
a - ni-mam me - am a - nimam me - am a - nimam
vi a - nimam me - am a - - nimam
De - us me - us De - us me - us
nima me - am De - us me - us in te con-
me - am De - us me - us
me - am De - us me - us in te con - fi - do con-
in te con - fi - do con - fi - do De-
fi - do con - fi - do - - - - -
in te con - fi - do con - fi - do De - us
fi - do De - us me-


us me - us in te con - fi - do in te con - fi - do con-
De-us me - us in te con - fi - do in te con-fi-
me - us in te con - fi - do in - te con - fi - do con-fi-
us in te con - fi - do in te con - fi - do
fi - do non e - ru - be - scam non e - ru - be - scam
do con-fi - do non e - ru - be - scam non e - ru-be-
do non e-ru - be - scam non
non e - ru - be - scam non e - ru - be - scam non e - ru-
non e - ru - be - scam non e - ru - be - scam
scam non e - ru-be - scam non e - ru - be - scam
e - ru - be - scam non e - ru - be - scam non eru-be - scam
be - scam non e - ru - be - scam neque ir-


ne - que ir-rideant me
neque ir - rideant me i - ni mi - ci
neque ir - ri-deant me i - ni-mi - ci me - i neque ir-
rideant me i - ni-mi-ci me - i i - ni - mi-ci me-
neque ir - ri-deant me i - ni-mi - ci me - i ne-
neque ir - ri-deant me i - ni-mi - ci me - i ne-
rideant me ne-que ir-ri - deantme i-ni-mi-ci me - -
i ne-que ir-rideant
que irrideant me i - ni - mi - ci me - - i neque ir-
que irrideant me i - ni mi - ci i - ni-mi - ci me-
i ne-que irrideant me i-ni - mici me - i
me ne - que irrideant me i - ni mi - ci me-

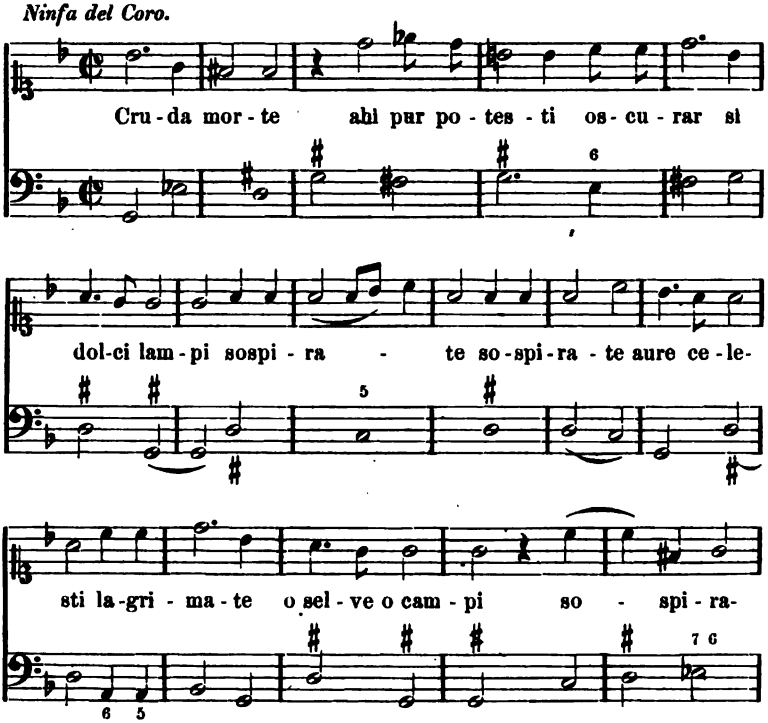

ri-de-ant me i - ni-mi-ci i-ni mi - -
i ne-que ir-ri-deaut me i - ni mi - ci
i - ne-que ir-ri-deant me i - ni - mi - ci
i i - ni-
ci me - - i et - e nim u - ni - ver-
me - i et - enim u - ni-ver - -
me - - i et - enim u-ni - ver -
mi-ci me - i et - enim uni - ver-
si qui te ex - pe - ctant non confun-
si qui te ex - pe - ctant non confunden - - -
si qui te ex - pe - ctant
si qui te ex - pe - ctant


den - - tur non confun-den - -
- - - - - - - - tur
non con-fun-den - - tur non con-fun-
non con-fun-den - tur non con-fun-
- - tur non con-fun-den - tur
non con-fun - den - - tur non confun-
den - tur non con-fun-den - tur non con-
den - tur non con-
non confun-den - - - tur et e-nim
den-tur non confun-den - - tur et - e-
fundentur non confunden - - tur et - e-
funden - - - - tur et - e-

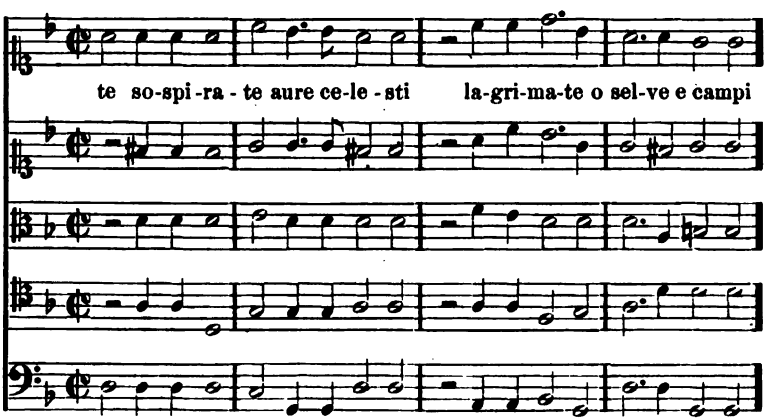

u - ni - ver - si qui te ex - pe - ctant
nim u - ni - ver - si qui te ex - pe - - ctant
nim u - ni - ver - si qui te ex - pe - - ctant
nim u-ni - ver - si qui te ex - pe - ctant
non con-fun-den-tur non con - fun - den-tur
non confun-den-tur non con-fun-den - tur non con-fun-
non con-fun - den - - - -
non con-fun-den - - tur non con-fun-
non con-fun - den - - - - - tur.
den - - - - - - - tur.
tur non con-fun - den - tur.
den - - - - - - - tur.

4. Aus J. Peri's Eurydice. Wechselgesang einer einzelnen Stimme und des Chores bei der Todtenklage um Eurydice.

Ninfa del Coro.

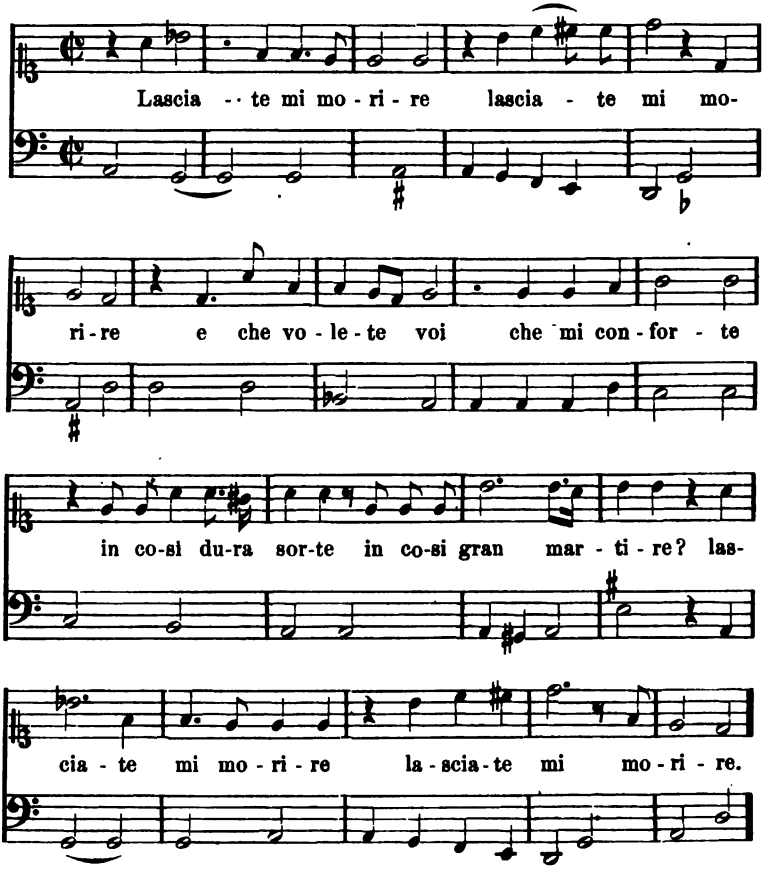


Risposta del Coro a 5.



Suona. Sospi rate etc.

5. Aus C. Monteverde's Ariadne. Erste Strophe des Klagegesanges der verlassenen Ariadne.



Beilage VIII.

Verzeichniss der Opern, Serenaden, Feste teatrali und Oratorien, welche am kaiserlichen Hofe in Wien von 1631 bis 1740 gegeben wurden.

Die nachfolgende Zusammenstellung der musicalischen Ausführungen bei Hofe in der Periode der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI., und einiger aus früheren Zeiten beruht zum grössten Theile auf den Partituren, welche sich früher im Archive der k. k. Hofkapelle befanden, im J. 1829[1] aber an die k. k. Hofbibliothek in Wien übergingen. Es ist auf diesen Partituren ausser dem Titel des Musikstückes, die Jahrszahl, die Veranlassung der ersten Aufführung, der Name des Componisten, vom J. 1726 auch jener des Textverfassers angemerkt und oft auch die ersten Darsteller genannt. Diese werthvollen Urkunden für die Musikgeschichte jener Periode werden übersichtlich gemacht durch drei ältere Partituren-Verzeichnisse, welche noch gegenwärtig im Archive der k. k. Hofkapelle aufbewahrt werden. Sie beziehen sich auf die eben erwähnten in der k. k. Hofbibliothek befindlichen Partituren, umfassen als Hauptsache die Jahre 1712 bis 1740, geben aber anhangsweise auch frühere Compositionen bis 1675 hinauf und spätere bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts herab, welche letztere aber für unsere Zwecke nicht weiter berücksichtigt wurden. Sie ergänzen und controllieren sich wechselseitig, sind in zwei Hauptrubriken der Opern nebst den opernartigen Compositionen und den italienischen Geistlichen Oratorien untergebracht und in italienischer Sprache geführt. Das älteste Verzeichniss führt den Titel:

„Catalogo delle Compositioni Musicali Continente Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate et Opere. Composte e rappresentate sotto il Gloriosissimo Governo della S^a. Ces^a e Real Catt^ca Ma^ta di Carlo VI. Imperadore de Romani sempre Augusto dall' anno 1712. Con un appendice in fine d'alcune compositioni rappresentate in Tempo che regnarono gl' Aug^mi Imp^ri Leopoldo e Giuseppe I di sempre gloriosa Memoria: consistente di Sepolcri, Oratori Sacri, Componimenti da Camera et Opere. Compresovi le altre simili Composizioni Musicali dedicate humilissimamente alla stessa Ces^a Real Cattolica Maestà di Carlo VI. Da diversi autori."

Dieses Verzeichniss scheint der Schrift nach im J. 1725 angelegt worden zu sein und wurde hierauf bis zum J. 1739 fortgeführt. Es enthält 97 Oratorien und Sepolcri (Musiken des h. Grabes) von 1712 bis 1739, ferner 119 Componimenti da camera e da teatro vom J. 1712 bis 1738, endlich als Appendice 26 Oratorien und Sepolcri von 1675 bis 1711 und 82 verschiedenartige Compositionen mit und ohne Jahreszahl von 1699 bis 1738 bezeichnet.

[1] Mosel, Gesch. der k. k. Hofbibl. zu Wien. 1835. p. 271.

Das zweite Verzeichniss hat die einfachere Aufschrift:

„Catalogo Musicale Continente Opere, Feste, Serenate ed Oratori Sacri.“ Er hat die Einrichtung eines Manuals, ist in seiner ersten Abtheilung alphabetisch nach den Titeln der Compositionen, in der zweiten nach der Zeitfolge derselben ganz praktisch angelegt.

Das dritte Verzeichniss endlich heisst:

„Catalogo delle Opere, Serenate, Cantate, Oratori, Messe, Concerti, Sinfonie e Partite, le quali Sua Imp. Reale Maestà L'Imperadore Giuseppe II. si compiacque di trasmettere nell' Archivio di Musica della Imperiale Reale Cappella MDCCLXXVIII.“ Ungeachtet dieses Verzeichniss bis in eine spätere Zeit (1758) herabgeht, so liegt doch auch hier der Schwerpunkt in den Compositionen von 1707 bis 1739. Von diesem Catalog ist ausserdem ein zweites Exemplar vorhanden mit Zusätzen bis zum Ende des XVIII. Jahrhundertes.

Es schien nicht nöthig, die einzelnen Verzeichnisse in den Citaten zu unterscheiden, welche einfach mit „Partitur-Verzeichniss“ angedeutet sind, da das Wesentliche sich überall auf die noch vorhandenen Partituren bezieht.

1631.

1. ***Allegrezze del Mondo.*** Melodramma e Balletto.
Text von **Prosp. Bonarelli.** (Allacci.) Mus. von ?
Zur Vermählung Ferdinand III. (K. von Ungarn) mit der Infantin Marie von Spanien. 21. Febr. 1631. (Allacci.)

2. ***Donna Real.*** Cantata a 4. v.
Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**
Zu derselben Vermählung.

1642.

3. ***Egisto.*** Favola dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giov. Faustini.** Mus. von **Fr. Cavalli.**

1648.

4. ***Cantata*** für Soprani, 2 Bassi, 2 Violini.
Text von ? Mus. von **Fel. Sances.**
Zum Namenstage der Erzherzogin Marianne. (Molitor.)

5. ***La Pace trionfante.*** Cantata per 2 Cori di Guerrieri e di Amoretti a 4 Sopr.
Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

1649.

6. ***„Drama musicum.“*** — *Part. Hofbibl.* AN. 49. F. 27. Mpt.
Text von ? Mus. von **K. Ferdinand III.**
„Ad Athanasium Kircherum ab Imperatore Ferdinando transmissum.“

7. *Il Secondo Adamo disformato nel riformare il primo.* Orat.

Text von ? Mus. von ?

Vorgetragen in der kais. Hofkapelle 1649. (Molitor.)

1650.

8. *Ulisse errante nell' Isola di Circe.* Dramma musicale. — *Part. k. k. Hofbibl.* Mpte. n 10.044 (neu).

Text von ? Mus. von **Gius. Zamponi.**

Gelegentlich der Vermählung K. Philipp IV. von Spanien mit Erzh. Marianne von Oesterreich in Brüssel aufgeführt.

9. *Il Giasone.* Dramma per Musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **D. Giac. Andr. Cicognini.** Mus. von **Fr. Cavalli.**

Die Zeit der Aufführung ist auf der Partitur nicht bemerkt.

1653.

10. *L'Inganno d'amore.* Dramma per mus.

Text von **Ben. Ferrari.** Mus. von **Ant. Bertali.**

Auf dem Reichstage zu Regensburg 1653 unter K. Ferdinand III. Ital. und deutscher Text Fol. 1653 Christ. Fischer (Hofbibl. 47. Kk. 74.) mit Kupfern, darunter ein gutes Porträt des kais. Architecten Jo. Burnacini.

11. *L' Arpa festante.* Festa mus.

Text von **Giov. B. Maccioni.** Mus. von **G. B. Maccioni.**

Zur Ankunft K. Ferdinand III. in München im August 1659.

1654.

12. *Cantata* per 4 voci. *Vieni deh vieni.*

Text von ? Mus. von **Fel. Sances.**

1. Jänner per l' academia di S. M. C. (Molitor Mpt.)

1655.

13. *Cantata. „Tre cori unisce Amore. L' Occupato, la Immutabile, e il Crescente."* (Nomi academici dell' Imperatore Ferdinando III., dell' Imperatrice Eleonora di Mantua e dell' Arciduca Leopoldo.)

Text von ? Mus. von **Fel. Sances.**

1656.

14. *Teti.* Fav. drammatica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Textb. Fol. 1656. *Wien, M. Cosmerov.* (Hofbibl. 70. C. 35.) „Scene e machine di L. Burnacini. — La musica di Ant. Bartolli (!). Balli di S. Ventura." Wurde 1652 in Mantua gegeben. (Allacci.)

1657.

15. *Gli Amori d' Alessandro Magno e di Rossane.* Festa teatr. K. Leopold I. gewidmet.

Text von **Hiac. Andr. Cicognini.** Mus. von **G. Giac. Arrigoni.**

It. Textb. 4. 1665 *M. Cosmerov.* (Allacci.) Deutsch: 4. 1655. Eb. (k. k. Hofbibl.) Wurde wahrscheinlich 1665 wiederholt.

1658.

16. ***Cantata „Guerra, guerra".*** a 4 voci.

Text von? Mus. von **Fel. Sances.**

Für die Kaiserin-Witwe Eleonora. (Molitor Mpt.)

1659.

17. ***Il Re Gelidoro.*** Fav. dramm. mus.

Text von **Aur. Amalteo.** Mus. von **Ant. Bertali.**

Rappresentata in musica nel Teatro di S. M. C. in Vienna 1659. Textb. Fol. Vienna, Cosmerov. mit Kupfern. (Hofbibl. *37. 57.) „Nomi de Cavallieri, che sequitorono S. M. C. nel Ballo degli Eroi: I Conti Franc Wallestain. — Helmard di Weissenwolf. — Wenceslao Althan. — Giacomo Slawata. — Christof d' Althann. — Lud. Rabbata. — Massim. di Dietrichstain. — Franc. Ad. Losenstein. — Gilb. Santillier. — Paolo Sisto Trautson. — Barone G. Mass di Schenkirch."

18. ***La Virtù guerriera.*** Inv. dramm. di Aurel. Amalteo (senza mus.).

19. ***Il Pelope geloso.*** Inv. dramm.

Text von **F. Giov. Marcello.** Mus. von ?

Zum Geburtsfest der Kais. Eleonora Gonzaga. — Textb. 4. 1659, ohne Druckort (Wr. Mus. Ver. Arch.)

1660.

20. ***Amori di Apollo con Clizia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Aurel. Amalteo.** Mus. von **Ant. Bertali.**

Zum Geburtstag des Kaisers Leopold I.

21. ***La Galatea.*** Festa per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **P. A. Ziani.**

22. ***Il Sacrifizio d'Abramo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Conte Caldano.** Mus. von **Kaiser Leopold I.**

1661.

23. ***Il Ciro crescente.*** Div. in 3 Intermezzi. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Aur. Amalteo.** Mus. von **Ant. Bertali.**

Zum Geburtsfeste Kaiser Leopold I. — Textb. 4. 1661. *Wien, M. Cosmerov.* (Wr. Mus. Ver.-Arch.)

24. ***L' Almonte.*** Dramma per mus.

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste der Kais. Elenore. In der Favorita. Textb. 4. 1661. *M. Cosmerov.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

25. ***Zenobia.*** Opera in tre Atti. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **G. A. Boretti.**

26. ***La Gara della Misericordia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Camillo Serano.** Mus. von **Gius. Tricarico.**

1662.

27. ***Prologo e Intermedij della Marianna.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Aurel. Amalteo.** Mus. von **Fel. Sances u. Ant. Draghi.**
21. Febr. 1662 in Wien aufgeführt, früher in Florenz.

28. ***La Generosità di Alessandro.*** Dramm. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Sbarra.** Mus. von **Gius. Tricarico.**
Zum Geburtsfeste Kaiser Leopold I. — Textb. 4. 1662. *M. Cosmerov.* (Allacci.)

29. ***Mercurio esploratore.*** Op.
Text von **Aur. Almateo.** Mus. von ?

30. ***Lagrime della Vergine nel Sepolcro.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Aur. Amalteo.** Mus. von **P. A. Ziani.**

31. ***Santa Catarina.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Tychian.**

32. ***Diluvio.*** Orat. a 5 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von ?
Gesungen in der Kapelle der Kaiserin Eleonora. — Textb. 4. 1662. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

1663.

33. ***L' Oronisbe.*** Compos. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Textb. 4. 1663. *Wien, M. Cosmorov.* (Allacci.)

34. ***La Congiura del Vizio contro la Virtù.*** Scherzo mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **P. A. Ziani.**
Zum Namensfeste des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. — 16 . . . *Cosmerov.* (Allacci.)

35. ***Achille in Sciro.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cav. Ximenes.** Mus. von **Ant. Draghi.**

36. ***Maria Magdalena.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Bertali.**

37. ***Il Figliuolo prodigo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Kaiser Leopold I.**

38. ***Oratorio Sacro*** (senza titulo.) — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

1664.

39. ***Operetta.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

Zum Geburtsfeste der Kaiserin Eleonora.

40. ***La Dori, ovvero lo Schiavo regio.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apollonio Apolloni.** Mus. von **M Ant. Cesti.**

„Rappresentata a Vienna l'anno 1664 per festeggiare la pace con gli Turchi." (Allacci.)

41. ***L' Invidia conculcata.*** Comp. dramm. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Draghi.** (Kais. Leopold I. gewidmet.) Mus. von **P. A. Ziani.**

1665.

42. ***La Cloridea.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Kaiser Leopold I. gewidmet. — Textb. 4. 1655. *M. Cosmerov.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

43. ***L' Alcindo.*** Dramma per mus. —*Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

Textb. 4. 1665. *Wien, M. Cosmerov.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

44. ***Cantata per Camera.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **C. Capellini.**

45. ***Il Principe generoso.*** Opera. —

Text von **Don. Remigio.** Mus. von **M. Ant. Cesti.**

46. ***La Strage degl' Innocenti.*** Orat. a 5 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

1665. Partitur.

1666.

47. ***La Mascherata.*** Recreaz. Carneval. — *Part. k. k. Hofbibl.* (Mit Arien von Kais. Leopold I.)

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Textb. 4. 1666. *Wien, M. Cosmerov.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

48. ***Onore trionfante.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Domen. Federici.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. in der Favorita. — Textb. 1666. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

49. ***Cibele et Atti.*** Dramma per mus. —

Text von ? Mus. von **Ant. Bertali.**

Zur Vermählung Kaiser Leopolds I. mit Margaretha von Spanien.

50. ***Concorso dell' Allegrezza universale.*** Ballet mit Mus. —

Text von ? Mus. von **Heinr. Schmelzer.**

Zur bevorstehenden Ankunft der kais. Braut.

51. ***Il Pomo d' Oro.*** Festa teatrale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Sbarra.** Mus. von **Marc. A. Cesti.**
Balletmus. von **H. Schmelzer.**

Textb. Fol. 1668. *Wien, M. Cosmerov.* Mit 24 grossen Kupfern. (Hofbibl. 72. A: 91. Aus der Bibl. des Pr. Eugen.) „La musica rappresentata dei primi Virtuosi di quèsto seculo."

52. ***Nettuno e Fiora festeggianti.*** Dramma mus. — *Part k. k. Hofbibl.*
Text von **Fr. Sbarra.** Mus. von **M. A. Cesti.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin Margarethe.

53. ***L' Elice per musica.*** Introd. ad un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Domen. Federici.** Mus. von **Andr. Ziani**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin-Witwe Eleonore. „Sollenizata" dalla S. C. R. M. Leopoldo. Col mezzo delle Seren. Arciduchesse Leonora e Marianna sue sorelle. Textb. 4. 1666. *Wien.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

54. ***Jone.*** Dramma per mus. —
Text von ? Mus. von **Ant. Mar. Abbatini.**

55. ***Introduzione dramm. al Gioco delle Sorti.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Im Appartement der Kaiserin Eleonore. Textb. 4. 1666. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

56. ***Le Lachrime di S. Pietro.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Fol. Sances.**

1667.

57. ***La Contesa dell' Aria e dell' Aqua.*** Festa a Cavallo con. Mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Inventata di **Fr. Sbarra.** Mus. von **Ant. Bertali.**
Trompetenmus. von **J. H. Schmelzer.**

21. Jänner 1667. Zur Vermählung Kaiser Leopolds I. mit der Infantin Margareth von Spanien auf dem Burgplatz im freien mit grossem Pomp dargestellt. — Textb. Fol. 1667. *Wien, M. Cosmerov.* Mit vielen Kupfern. (Hofbibl. 66. F. 10.)

58. ***La Monarchia Latina trionfante.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nicolò Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**

1667. Zu demselben Vermählungsfeste. — 16. Juli 1678 bei der Geburt des nachherigen Thronfolgers, Josef I., wiederholt. — Textb. Fol. 1678, *Wien, M. Cosmerov.* Mit vielen grossen Kupfern. (Hofbibl. SA. 33. A. 1.)

59. ***La Semiramide.*** Dramm. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giov. Andr. Moneglia.** Mus. von **Cav. M. A. Cesti.**

Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1667. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

60. ***Le Disgrazie d' Amore.*** Opera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien des Kaisers **Leopold I.**
Text von **Fr. Sbarra.** Mus. von **Cav. M. A. Cesti.**
Für den Carneval.

61. ***La Schiava fortunata.*** Dramm. per mus. —
Text von **Fr. Sbarra.** Mus. von **Cav. M. A. Cesti.**
Text 1674 Venezia. (Allacci.)

62. ***Opera*** [senza titulo.] (Fidalba ed Arbante?) — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

63. ***Ercole acquisatore dell' Immortalità.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin Margarethe in Linz 1677. — Textb. 8. 1677. *Linz, G. Freyschmid.* (Allacci.) Auch deutsch u. it. Textb. conf. 1677.

64. ***Vero amore fa soave ogni fatica.*** Introduzione ad un nobilissimo ballo di 12 Dame etiope.
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**
1. Febr. Part. Schmelzer. — Textb. 4. 1667. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

65. ***Comedia ridicula nel Carnevale.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

1668.

66. ***Gli Amori di Cefalo e Procri.*** Rappr. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Pietro Bonarelli.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste Kaiser Leopold I. — Textb. 4. 1668. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

67. ***Il Lutto dell' Universo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **K. Leopold I.**

1669.

68. ***Benchè vinto vince Amore.*** Op. (Uebersetzung aus dem spanischen El Prometeo.)
Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste der Königin von Spanien Marianna d'Austria. — Textb. 4. 1669. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

69. ***Atalanta.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste der Kaiserin-Witwe Eleonore. — Textb. 8. 1669. *Vienna, M. Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsches Textb. Ib. (k. k. Hofbibl.)

70. ***Apollo deluso.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Kais. Leopold I.**

71. ***Ozio pigro e neghittoso.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **Bar. Storzenau.**

72. ***Chi più sà manco l'intende o gli Amori di Clodio e di Pompea.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cav. Ximenes.** Mus. von **Kais. Leopold I.**

Textb. deutsch. 8. 1699. *Wien, Cosmerov.* (k. k. Hofbibl.)

73. ***Il Perseo.*** Dramma mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text. von **Aur. Amalteo.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste der Kaiserin Margareth. — Textb. 12. 1669. *Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

74. ***L'Humanità redenta.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Draghi.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1670.

75. ***La Prosperità di Elio Sejano.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste des Kaisers Leopold I. — Textb. 8. 1670. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsches Textb. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

76. ***La Casta Penelope.*** Opera. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore. Im Ballete tanzten die Erzherzogin Marianne und 4 Hofdamen. — Textb. 12. 1670. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsches Textb. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

77. ***Leonida in Tegea.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit einer Arie von **Kais. Leopold I.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste Kaiser Leopold I.

Wurde 1676 und 1694 wiederholt. — Textb. 8. 1670. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsches Textb. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

78. ***Aristomene Messenio.*** Dramm. per mus. — *Part. k. k. Hofb.*

Mit einer Arie von **Kais. Leopold I.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Fel. Sances.**

Zum Geburtsfeste der Königin von Spanien Marianna d'Austria. — Textb. 8. 1670. *Wien, Cosmerov.* — Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

79. ***Le Risa di Democrito.*** Festa nel Carnevale. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Wiederholt 1673. — Textb. 12. 1673. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

80. ***Ifide greca.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin Margarethe. — Textb. 12. 1670. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

81. ***Oratorio della vita humana*** a 5 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giov. Bernini.** Mus. von **Benigne de Bicilly.**

82. ***Le Sette Consolazioni di Maria.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Fel. Sances.**
4. April 1670.

1671.

83. ***La Gara di Genij.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin Margareth.

84. ***Oidippe.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien des **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin Eleonore. — Textb. 12. 1671. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsches Textb. Ebd. (K. k. Hofbibl.)

85. ***L' Avidità di Mida.*** Tratenim. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Im Carneval 1671.

86. ***La Felicità di Sejano.*** Op. —
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Wiederholung von 1670.

87. ***Del Mal lo menos.*** Comed. famosa del Señ. D. Ant. de *Cordora.* (Spanisch.)
Im Frühling im Park von Laxenburg. — Textb. 4. 1671. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

88. ***Il Trionfo della croce.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Fel. Sances.**

89. ***Epitafii sopra il sepolcro.*** Orator. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1672.

90. ***Gl' Atomi d'Epicuro.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. 1672. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Deutsches Textb. Ebend. (Hofbibl.)

91. ***Gundeberga.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Margaretha. — Textb. 12. 1672. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. (K. k. Hofbibl.)

92. ***Sulpizia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin-Witwe Eleonora. — Textb. 12. 1672. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. (K. k. Hofbibl.) Im Ballet tanzte die Erzherzogin Marianne mit mehreren Damen.

93. ***Orfeo ed Euridice.*** Op.
Text von? Mus. von **Ant. Sartorio.**

94. ***La Vaghezza del Fato.*** Dramm. per mus. —
Text von **P. Guadagni.** Mus. von **Giov. Bonaventura.**

95. ***Introduzione ad una festa di Camera.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
„Per la felicissima gravidanza dell' Imperatrice Margharitta."

96. ***La Flecha del Amor.*** Comedia. (Spanisch.)
Text von?
1672, 22. Dec. Zum Geburtstage der Königin Marianne von Spanien. — Textbl. 4. 1672. *Wien, J. B. Hacke.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

97. ***Il Paradiso aperto per la morte di Cristo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.* — Mit Arien des Kaisers Leopold I.
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Fel. Sances.**

1673.

98. ***Gl' Incantesimi disciolti.*** Introd. d'un Ballo. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

15. Oct. Zur Vermählung Kaiser Leopolds I. mit Claudia Felicitas von Tirol in Gratz. Textb. 4. 1673. Gratz, Widmanstetten. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

99. ***Provare per non recitare.*** Comp. per mus. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zu derselben Vermählung. In der Favorita in Wien. — Textb. 4. 1673. *Wien, M. Cosmerov.* (Allacci.)

100. ***Batto convertito in Sasso.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste Kaiser Leopold I.

101. ***La Tessalonica.*** Dramma per mus. — *Part k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Kaiserin-Witwe. — Textb. 8. 1673. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsch. Ebd. (K. k. Hofbibl.)

102. ***Introduzione ad un Balletto.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text? Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Erzh. M. Anna Josefine.

103. ***Primero es la Honra.*** Comedia. (Spanisch.)
Text von **Ag. Moreto.**

18. Jänner. Zum Geburtsfeste der Erzherzogin M. Antonia. — Textb. 4. 1673. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

104. ***La Pietà contrastata.*** Orat.
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

1674.

105. ***La Nascita di Minerva.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonora. — Textb. 4. 1674. *Wien, G. Chr. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

Im Ballete tanzte die Erzherzogin Marianne mit 4 Gräfinen.

106. ***Fuoco eterno custodito dalle Vestali.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

„Per l'uscita del parto dell Imperatrice Claudia."

107. ***La Lanterna di Diogene.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit einer Arie vom **Kaiser.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Fastnachtsunterhaltung. — Deutsches Textb. 12. *Wien, Cosmerov.* (K. k. Hofbibl.)

108. ***Il Ratto delle Sabine.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. — Deutsches Textb. 12. 1674. *Cosmerov.* (k. k. Hofbibl.)

109. ***Le Staggioni ossequiose.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

12. April 1674. In einem der acht Säle der kais. Gemäldegalerie. — Textb. 4. 1674. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

110. ***Il Trionfator de Centauri.*** Introd. d'un Balleto. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

„Nel Parco di Scemprun."

111. ***Numa Pompilio.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Matt. Noris.** Mus. von **G. M. Pagliardi.**

112. ***Fileno e Clori.*** Tratten. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1675.

113. ***Li Sogni Regij.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste der Kaiserin Claudia.

114. ***Pirro.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Claudia in Laxenburg. — Textb. 8. 1675. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

115. ***Turia Lucrezia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Zum Geburtstage der Kaiserin-Witwe Eleonora. — Textb. 12. 1675. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Im Ballete tanzte die Erzherzogin Marianne mit mehreren hochadeligen Damen.

116. ***I Pazzi Abderitti.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Im Carneval 1675. — Textb. 12. 1675. *Wien, M. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

117. ***Rivale Amore di tre fratelli per la persa sorella.*** — Comed.
Text von **P. Susini.** Mus. von?
Im Carneval dargestellt von den Pagen. — Textb. 4. 1675. *Wien, Leop. Voigt.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

118. ***Zaleuco.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 8. 1675. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

119. ***La Corona di Spine cangiata in Corona di trionfo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

120. ***Sta. Catarina d' Alessandria.*** Orat.
Text von? Mus. von?

121. ***L' Ingratitudine rimproverata.*** Sepolcro. — *Part. Verz.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Kais. Leopold I.**

1676.

122. ***Chilonida.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Vom Jahre 1676 übertragen auf 21. Febr. 1677. — Textb. 12. 1677. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.) — Im Ballete tanzte die Erzherzogin Marianne mit 5 Gräfinen.

123. ***Scegliere non potendo adoprare.*** Mus. di camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin-Witwe Eleonora.

124. ***L' Oracolo d' Amore.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

125. ***Gli Dei concorrenti.*** Epitalamio mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

126. ***L' Ore postmeridiane di Parnasso.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

127. ***Lo Specchio.*** Cantata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
22. Nov. 1676. (Part.)

128. ***Il Sole ecclissato.*** Azione sacra. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1677.

129. ***Rodogone.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Zum Geburtstage der Kaiserin-Witwe Eleonora. — Textb. 12. 1677. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.) Im Ballete tanzte die Erzherzogin Marianne mit 5 Hofdamen.

130. ***Il Silenzio di Harpocrate.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Im Carneval. — Textb. 12. 1677. *Wien, G. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

131. ***Adriano sul monte Casio.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I.

132. ***Chilonida.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**
Abgeändert (von 1676) für den Carneval.

133. ***Le Maghe di Tessalia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Am 22. Juni im Thiergarten von Schönbrunn. — Deutsch. Textb. 12. 1677. *Cosmerov.* (k. k. Hofbibl.)

134. ***Li Desiderij d' Eco e di Narcisso.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
In der Favorita.

135. ***La Fortuna delle Corti.*** Introd. d'un balleto. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

In einem der acht Säle der kais. Gemäldegalerie.

136. ***Le Cinque piaghe di Cristo.*** Oratorio. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

137. ***Die Stärke der Liebe beim heil. Grabe.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Joh. H. Schmelzer.**

1678.

138. ***La Conquista del Vello d'oro.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**

In Neustadt. Zur Vermählung der Königin-Witwe von Polen Eleonora mit dem Herzoge Karl von Lothringen. — Textb. 12. 1678. *Wien, Chr. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch Ebend. (Hofbibl.)

139. ***Amor vittorioso.*** Applauso mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

6. Febr. Zu derselben Vermählung.

140. ***Le Pompe dell' Istro.*** Applauso per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

Zu derselben Vermählung.

141. ***Creso.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Margaretha. — Textb. 12. 1678. *Wien, G. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch Ebend. (Hofbibl.)

142. ***Leucippe Festia.*** Dramm. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit Arien des Kaisers **Leopold I.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. 1678. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch Ebend. (Hofbibl.)

143. ***Li Favoriti della Fortuna.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore. Textb. 4. 1678. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch Ebend. (Hofbibl.)

144. ***Il Tempio di Diana in Taurica.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**

Im Garten von Schönbrunn. — Textb. 4. 1678. *Wien, G. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

145. ***La Vita nei morsi de' serpenti.*** Introd. d'un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von ?

1678. Im kais. Garten am Tabor aufgeführt. — Textb. 4. 1678. *Wien, G. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Wien Ebend. (Hofbibl.)

146. ***La Monarchia latina trionfante.*** Festa mus.

Wiederholung von 1667 „zu Befrolockung der beglicktesten Geburt Ihrer erzh. Durchleucht JOSEF deren Röm. kays. Mayest. Leopold und Eleonore Magd. Theresia glücklichst erzeugten Prinzen auf der grossen Schaubühne gesungener vorgestellt." — Deutsches Textb. Fol. 1678. *Wien, Cosmerov.* (Hofbibl.)

147. ***Enea in Italia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit Arien vom Kaiser **Leopold.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. H. Schmelzer.**

Zur Vermählung der Erzherz. Marie mit dem Pfalzgrafen von Neuburg in Neustadt 25. Octob. — Deutsch. Textb. 12. 1678. *Cosmerov.* (Hofbibl.)

148. ***Il Vincitor magnanimo in Tito Quinto Flaminio.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Textb. 8. 1678. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

149. ***S. Agata.*** Orator. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Luigi Ficiani.** Mus. von **J. A. Tychian.**

Textb. 4. 1678. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

150. ***Li Tre Chiodi.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

151. ***Le Memorie dolorose al sepolcro.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit Arien von Kaiser **Leopold I.**

Text von ? Mus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Deutscher Text. 4. *Wien, Sus. Cosmerov* 1678. [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

152. ***Il Fratricidio di Caino.*** Orat.

Text von **Bened. Pamfili.** Mus. von **Aless. Melani.**

1679.

153. ***Le Veglie ossequiose.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I.

154. ***Mixtum Austriacum*** in 4 Parti. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Zur Feier des jüngst geborenen Erzherzogs (Josef) am 24. Aug. 1679 vom Prälaten in H. Kreuz dargebracht. — Textb. 12. 1679. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

155. ***Curzio.*** Oper. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
In Laxenburg. Zum Geburtstage Kaiser Leopolds I. — Deutsches Textb. 12. 1679. *Wien, Cosmerov.* (Hofbibl.)

156. ***Baldracca.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore. — Deutsches Textb. 12. 1679. *Wien, Cosmerov.* (Hofbibl.)

157. ***Musica di Camera.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic Minato.** Mus. von **Carlo Capellini.**

158. ***La Fama illustrata.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Carlo Cappellini.**

159. ***La Svegliata.*** Festa nel Carnevale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

160. ***Vienna festeggiante con un Sonetto per il Ritorno dell' Imperatore.***
Text von ? Mus. von **J. P. Pederzuoli.**

161. ***L' Ossequio di Flora.*** Introd. d'un Ballo nel Carnevale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

162. ***Il Titolo posto sopra la Croce di Cristo.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Für die Kapelle der Kaiserin-Witwe. — Textb. 4. 1779. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

163. ***Die Erlösung des menschlichen Geschlechtes in der Figur des aus Aegypten geführten Volkes Israel.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Hanns Albr. Ruprecht.** Mus. von **Kaiser Leopold I.**
Am Gründonnerstage aufgeführt. (Part.)

1680.

164. ***I Vaticinj di Tiresia Tebano.*** Festa di mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore. — Textb. 4. 1680. *Prag, Cosmerov?* (Allacci.)

165. ***Il Cielo, la Terra, l' Abisso prostrati al Nome ineffabile di Gesù.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Fil. Luti.** Mus. von **Gius. Gabbrini.**

166. ***Ragguaglio della fama.*** Serv. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonora.

167. ***Arien zur Komedie: Die vermeinten Brüder und Schwestern.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Schlegel.** Mus. von **Kaiser Leopold I.**

168. ***La Pazienza di Socrate con due moglie.*** Scherzo per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Textb. 12. 1680. *Prag, Joh. Arnold.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. 12. 1680. *Cosmerov.* (Hofbibl.)

169. ***Il Genio deluso.*** Orat. per St. Omobono. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **A. Eumaschi.** Mus. von **Gius. Serini.**

Textb. 4. 1680. *Cosmerov.* (Allacci.)

170. ***L' Ingenio a sorte.*** Serenata per il di St. Maddalena. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

171. ***Die sieben Alter stimben zusamben.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Joh. H. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Erzherzogin M. Anna.

172. ***Introduzione ad un Ballo di Teutoni.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

173. ***Gli Obblighi dell' universo.*** Cantata. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage Kaiser Leopold I.

174. ***Oratorio di Venceslao.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant Draghi.**

175. ***La Sacra Lancia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1681.

176. ***L' Albero del Ramo d'oro.*** Introd. ad un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste des Kaisers Leopold I.

177. ***La Rivalità nell' Ossequio.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Symph. von **Andr. Schmelzer.**

Zum Namensfeste der Kaiserin Eleonore.

178. ***Achille in Tessaglia.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **Andr. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des Erzherzogs Josef. — Textb. 12. 1681. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Deutsch Ebend. (Hofbibl.)

179. ***Temistocle in Persia.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

180. ***Gli Aborti della Fretta.*** Mus. di Cam. in Oedenburg. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore.

181. ***Li Tributi.*** Introd. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Caresana.** Mus. von **A. Pancotti.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena.

182. ***Echo ravvivata.*** Festa mus.
Text von ? Mus. von **Ant. Gianettino.**
Zum Geburtstage der Königin von Polen Eleonore.

183. ***Espero festeggiante.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstag des Kaisers Leopold I. In der Favorita. — Textb. 4. 1681. *Chr. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

184. ***La Forza dell' Amicizia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzm. von **Andr. Schmelzer.**
Im Carneval in Linz, 1694 auch in Wien. — Textb. 12. 1681. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

185. ***Amor non vuol Inganni.*** Fav. Past. per il Carn. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Aless. Scarlatti.**

186. ***Il Giudice di Villa.*** Intermezzo zu vorigem. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Pederzuoli.**
Textb. 12. 1681. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

187. ***Il Transito di Giuseppe.*** Orator. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Kaiser Leopold I.**

1682.

188. ***Gli Emblemi.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namensfeste Kaiser Leopold I.

189. ***Le Gare degl' amanti.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
In Laxenburg 1682.

190. ***Il Sogno delle Grazie.*** Introd. d' un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. In Laxenburg.

191. ***Gli Stratagemi di Biante.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien von **Kaiser Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **Ant. Andr. Schmelzer.**
Zum Geburtsfeste der Kaiserin **Magdalena.** — Textb. 12. 1682. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

192. ***La Chimera.*** Dramma fant. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **A. Schmelzer.**
Im Carneval. Wiederholt 1692. — Textb. 12. 1682. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

193. ***Il monte Chimera.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**
Im Freien in der Favorita. — Textb. 4. 1682. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

194. ***Le Fonti della Beotia.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**
Im Garten von Schönbrunn. Zum Namenstage der Kaiserin Magdalena. — Textb. 4. 1692. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

195. ***Il Tempio d' Apollo in Delfo.*** Introd. d' un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **A. Schmelzer.**
Zum Vorgang der Kaiserin **Magdalena** nach der Geburt des Erzherzogs Leopold. — Textb. 4. 1682. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

196. ***Gli Argonauti in viaggio.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I.

197. ***Introduzione per la festa e ballo di Zingare.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**
Im Carneval. Für die Königin von Polen.

198. ***Sieg des Leidens Christi über die Sinnlichkeit.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Joh. Albr. Ruprecht.** Mus. von **Kaiser Leopold I.**

199. ***Il Terremoto.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Wiederholt 1687.

1683.

200. ***Il Trionfo del Carnevale.*** Mascher. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Mascherade des reg. Hofes für die Kaiserin-Witwe Eleonora.

201. ***Lo Smemorato.*** Operetta. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Im Carneval.

202. ***Il Giardino della virtù.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena.

203. ***Musica zur Komedie: der thörichte Schiffer.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**
Im Carneval.

204. ***La Lira d' Orfeo.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmusik von **A. Schmelzer.**
19. Mai in Laxenburg. — Textb. 4. 1683. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

205. ***Il Trionfo di Davide.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text **P. Castelli.** Mus. von **Paol. Castelli.**
In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Eleonora.

206. ***Davide revaricante poi pentito.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Carlo Caproli.**

207. ***L' Eternità soggetta al Tempo.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

208. ***Oratorio di S. Elena.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

209. ***La Sete di Cristo in croce.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

210. ***All' Ingresso di Cristo nel deserto.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text „**d'una Anima devota**". Mus. von **Ant. Draghi.**

1684.

211. ***Tullio Hostilio aprendo il Tempio di Giano.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **A. Schmelzer.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1684. *Linz, Redlmayr.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

212. ***Gli Elogj.*** Festa teatr. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonora.

213. ***Intermedio per la Comedia del Finto Astrologo.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Im Carneval von Cavalieren dargestellt.

214. ***Introduzione d'una festa con Ballo.***

Text von? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

215. ***Oratorio di S. Antonio di Padua.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

216. ***Le Lagrime più giuste di tutte le lagrime.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

217. ***Il Segno dell' umana salute, scopertosi il S. C. sepolcro.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

218. ***Altera Bethlehem.*** Mus. sacra. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Ferd. Tob. Richter.**

Zur Frohnleichnamsprocession in Linz.

1685.

219. ***La Più generosa Spartana.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. — Deutsches Textb. 12. 1685. *Wien, Cosmerov.* (k. k. Hofbibl.)

220. ***Il Risarcimento della ruota della Fortuna.*** Introd. d'un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Namenstage Kaiser Leopolds I. — Deutsches Textb. 4. 1685. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

221. ***Didone costante.*** Comp. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

Von Hofdamen der Kaiserin-Witwe dargestellt. — Textb. 4. 1685. *Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

222. ***Le Richezze della madre de' Gracchi.***

Text von? Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonora. — Textb. 4. 1685. *Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

223. ***I Varj effetti d' Amore.*** Introd. d'un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena. — Textb. 4. 1685. *Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

224. ***Il Palladio in Roma.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zur Vermählung des Kurf. Max Emanuel von Bayern mit Erzh. Maria Antonia. — Textb. 4. 1665. *Wien, Cosmerov's Erbe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Im Ballet tanzten 7 Grafen. — Deutsch. *Wien, Joh. Cosmerov.* 1685. (Im Besitz von Th. G. v. Karajan.)

225. ***Il Sagrificio d' Amore.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit Arien des **Kaisers.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zu derselben Vermählung. — Textb. 4. 1685. *Wien, Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

226. ***Musica; Pittura e Poesia.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

Zu derselben Vermählung. — Textb. 4. 1685. *Cosmerov's Erben.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

227. ***Concerto musicale al Ser. Arcid. Giuseppe.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

228. ***Musica zur Komedie: Die Ergetzungsstund der Sclavinen auf Samie.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

Für die hochadeligen Hofdamen.

229. ***Le Recreazioni di Tempe.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namenstag der Kaiserin Magdalena.

230. ***Musica per Prologo: Le Nozze di Mercurio.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Von Cavalieren dargestellt.

231. ***Scherzo musicale.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

Im Carneval von Damen dargestellt.

232. ***Academia VI.*** Cantata per l'anno 1685. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

233. ***Il Sacrifizio d'Abramo.*** Orat.

Text von **G. B. Luti.** Mus. von **Franc. Passerini.**

Deutscher Text. 4. *Wien, Sus. Cosmerov.* 1693. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

234. ***La Bevenda di fiele.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzuoli.**

1686.

235. ***La Grotta di Vulcano.*** Oper. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste des Kaisers Leopold I.

236. ***Il Nodo Gordiano.*** Operetta. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I.

237. ***Lo Studio d' Amore.*** Introd. ad un Ballo. — *Part. k. k. Hofb.*
Mit Arien von **Kais. Leopold I.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena.

238. ***Musica per una festa di Carnevale.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **G. B. Pederzueli.**

239. ***Le Scioccaggini degli Psilli.*** Tratt. mus. per il Carnev. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Textb. 4. 1686. *Wien, Cosmerov.* (Allacci.)

240. ***Musica zu der Hofdamenkomedie.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

241. ***Le Ninfe ritrose.*** Testa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit einer Arie vom **Kaiser.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage der Kaiserin Magdalena.

242. ***Il Ritorno di Teseo dal Labirinto di Creta.*** Intr. d'un Ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Darin tanzte der Kurfürst von Baiern mit Damen.

243. ***Cantica di Salomone.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Loretto Mattei.** Mus. von?
Text. 8. 1686. Vienna. (Allacci.)

244. ***Il Dono della Vita eterna.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1687.

245. ***La Vendetta dell' onestà.*** Rappr. mus. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1687. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.)

246. ***La Fama addormentata e risvegliata.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage des Kaisers.

247. ***La Vittoria della fortezza.*** Introd. ad un Ball. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit einer Arie des **Kaisers.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Textb. 4. 1687. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) — Zum Namenstage des Kaisers. — Deutsch. Ebd. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

248. ***Entrata di Cristo nel deserto.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

249. ***Oratorio di Sta. Agnese.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Bened. Pamfili.** Mus. von **Bern. Pasquini.**

250. ***Dio placato.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giov. B. Luti.** Mus. von **Franc. Passerini.**

1688.

251. ***Psiche cercando Amore.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien **Kais. Leopold I.**
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namensfeste der Kaiserin Magdalena.

252. ***Il Marito ama più.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien vom **Kaiser.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena. — Text. 4. 1688. *Cosmerov.* (Allacci.)

253. ***Gli Dei festeggianti.*** Oper. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **G. B. Bernabei.**
Von der Kurfürstin Maria Antonia von Baiern gesendet.

254. ***Lo Specchio historico.*** Mus. di cam.
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage König Josef I.

255. ***Torneo.*** Opera?
Text von? Mus. von **Bernabei.**

256. ***La Tanisia.*** Dramma per mus. per il Carnevale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien vom **Kaiser.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Deutsches Textb. 12. 1688. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (k. k. Hofb.)

257. ***Il Trionfo d' Imeneo.*** (Molitor.)
Text von? Mus. von?

258. ***L' Uscita di Cristo nel Deserto.*** Comp. sacro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

259. ***La Vita nella morte.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien des **Kaisers.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1689.

260. ***I Pianeti benigni.*** Epital. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zur Vermählung des span. Königs mit der Pfalzgräfin Marianne.

261. ***L' Harpocrate.*** Opera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien des **Kaisers.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage des Kaisers von Damen und Cavalieren dargestellt.

262. ***La Moglie ama meglio.*** Fest. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien des **Kaisers.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtsfeste des Kaisers. — Deutsch. Textb. 4. *Wien, Sus. Cosmerov.* 1688. [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

263. ***La Forza dell' amor filiale.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namensfeste des röm. Königs Josef. — Textb. 8. 1698. *Cosmerov.* (Allacci.)

264. ***Il Riposo nei Disturbi.*** Festa di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namensfeste der Kaiserin Magdalena.

265. ***I Doni heroici.*** Seren. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage des ung. Königs Josef.

266. ***Il Pigmalione in Cipro.*** Festa mus. — Mit Arien des Kaisers. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena.

267. ***La Rosaura, overo Amore figlio di gratitudine.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit einer Arie des **Kaisers.**
Text von **Ottav. Malvezzi.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **A. Schmelzer.**
Im Carneval. — Textb. 12. 1689. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Text. Ebend. (Hofbibl.)

268. ***Amulio e Numitore.*** Op.
Text von **Adr. Morselli.** (Allacci.) Mus. von **Gius. Tosi.**

269. ***L' Esclamar a gran voce di Christo spirando.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

1690.

270. ***Il Teatro delle passioni umane.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage des Kaisers Leopold I.

271. ***L' Eraclio.*** Op. — Kaiser Leopold gewidmet.
Text von ? Mus. von **G. A. Bernabei.**
Ballet von **Ardespin.**

272. *La Regina de Volsci.* Dramma per mus. Mit Arien des Kaisers. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Magdalena. — Textb. 4. 1690. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Allacci.)

273. *Il Segretto d' Amore in petto del savio.* Melodr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **L. Orlandini.** Mus. von **G. A. Bernabei.**

In München. (Allacci.)

274. *Jefte.* Oratorio. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Gius Apolloni.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1691.

275. *Le Azioni fortunate di Perseo.* Mit 4 heroischen Tänzen. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Namenstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1691. *Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

276. *Il Ringiovenito.* Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des Kaisers. — Deutsch. Text. 4. *Wien, Sus. Cosmerov.* 1691. [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

277. *La Galeria della fortuna.* Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef.

278. *Il Pellegrinaggio delle Grazie al oracolo Dodoneo.* Festa. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namenstage der Kaiserin Magdalena.

279. *La Fiera.* Tratt. mus.

Text von ? Mus. von **G. Ant. Bernabei.**

280. *I Frutti dell' Albero della Croce.* Orat. — *Part.-Verz.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

1692.

281. *Le Varietà di fortuna in Lucio Junio Bruto.* Festa per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des Kaisers. — Textb. 4. 1692. *M. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. [Im Besitze von Th. G. von Karajan.]

282. ***Il Vincitor magnanimo T. Quinto Flaminio.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Wiederholung von 1678.

Zum Namenstage des Kaisers. — Textb. 12. 1692. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

283. ***La Congiura del Vizio contra la Virtù.*** Scherz. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Don. Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namenstage des Kaisers. — Textb. 4. 1692. *Vedova Cosmerov.* (Allacci.)

284. ***Il Tributo dei Savj.*** Comp. per Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef. — Textb. 4. 1692. *Vedov. Cosmerov.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

285. ***Il Merito uniforma i genj.*** Introd. d'un ballo. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namenstage der Kaiserin Eleonore (Magdalena). — Textb. 1692. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Allacci.) — Deutsch. Ebend. [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

286. ***Fedeltà e generosità.*** Comed. con mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Mit Arien des **Kaisers.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore (Magdalena). — Textb. 4. 1692. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.) — Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

287. ***Li Rivali concordi.*** Op. (Molitor.)

Text von? Mus. von **Agost. Steffani.**

288. ***La Chimera.*** Op.

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Wiederholung von 1682. Im Fasching von Damen und Cavalieren dargestellt.

289. ***Oratorio di S. Agostino.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von ?

290. ***Il Crocifisso per grazia ovvero S. Gaetano.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

291. ***Il Sacrifizio non impedito.*** Orat. mit Arien des Kaisers. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

292. ***Il Trionfo dell' Amore divino.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Gius. Pacieri.**

1693.

293. ***La Rivalità della Prudenza e della Fortuna.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Att. Pancotti.**

Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1693. *M. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

294. ***L' Amore in Sogno overo le nozze d' Odali e Zoriadre.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Geburtstage des Kaisers. — Textb. 12. 1693. *Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. (Hofbibl.)

295. ***Le Imprese dell' Achille di Roma.*** Festa per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **A. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Namenstage des Kaisers. — Textb. 4. 1693. *Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebend. [In Besitz von Th. G. von Karajan.]

296. ***La Madre degli dei.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Namenstag der Kaiserin Eleonore Magdalena. — Deutsch. Text. 4. *Wien, Sus. Chr. Cosmerov.* [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

297. ***Le Più riche gemme e più belle pietre delle Corone.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef. — Textb. 4. 1693. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.)

298. ***Le Piante della virtù e della fortuna.*** Capriccio mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef. — Textb. 4. 1693. *Cosmerov.* (Allacci.)

299. ***Die Unverhofften Freuden.*** Ein Schäfergedicht. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **J. Mich. Zächer.**

Textb. 12. 1693. *Cosmerov's Witwe.* (Hofbibl.)

300. ***Il Sangue e l'aqua usciti della ferita del Costato del Salvatore.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **Ant. Draghi.**

1694.

301. ***Pelopida Tebano in Tessalia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **A. Schmelzer.**

Zum Namenstage des Kaisers. — Textb. 4. 1694. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.)

302. ***La Forza dell' amicizia.*** (Wiederholung von 1681.)

Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonora.

303. ***L' Ossequio della Poesia e dell' Istoria.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef. — Textb. 4. 1694. *Cosmerov.* (Allacci.)

304. ***L' Istro ossequioso.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von ? Mus. von **F. T. Richter.**

Zum Namenstage der Königin von Polen.

305. ***Sere dell' Aventino.*** Invenzioni per varj giorni di musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Textb. 4. 1694. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.)

306. ***Leonida in Tegea.*** Op.

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Wiederholung von 1670 durch Damen und Cavaliere.

307. ***L' Innocenza illesa dal tradimento, descritta in S. Carlo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Michelangelo Angelico.** Mus. von **C. Aug. Badia.**

Deutsch. Text. 4. *Wien, Sus. Christ. Cosmerov.* [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

308. ***Oratorio di Sta. Orsola.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **C. Aug. Badia.**

309. ***Oratorio di S. Ermenegildo.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Don. Cupeda.** Mus. von **F. Teb. Richter.**

310. ***Il Libro con sette Sigilli.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1695.

311. ***La Magnanimità di Marco Fabrizio.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste des Kaisers. — Textb. 8. 1695. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.) — Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

312. ***La Finta cecità di Antioco il grando.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des Kaisers. — Textb. 12. 1695. *Cosmerov's Witwe.* (Allacci.) — Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

313. ***Arsace fondatore del regno de' Parti.*** Op. (Gerber.)

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtstage des Kaisers. — Textb. 8. 1698. *Ved. Cosmerov.* Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

314. ***La Chioma di Berenice.*** Festa mus.

Mit Arien des **Kaisers.**

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Tanzmus. von **J. J. Hoffer.**

Zum Namensfeste der Kaiserin Eleonora Magd. — Textb. 4. 1695. *Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

315. ***L' Industrie amorose in Filli di Tracia.*** Dramma. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Geburtsfeste der Kaiserin Eleonore. — Deutsch. Textb. 12. 1695. *Cosmerov's Witwe.* (k. k. Hofbibl.)

316. ***Le Virtù regie.*** Mus. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

317. ***Amore da senno overo le Sciocchezza d' Ippoclite.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Im Carneval. — Textb. 8. 1695. *Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

318. ***Musica per la festa delle Ser. Arciduchesse e Sgre. Dame di Corte.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

319. ***Sta. Orsola vergine e martire.*** Orat. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von? Mus. von **C. Aug. Badia.**

1696.

320. ***L' Ossequio nel fuggire l' ozio.*** Comp. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Zum Namensfeste des Kaisers Leopold I. — Textb. 4. 1696. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

321. ***Il Trionfo della pietà.*** Serenata.

Text von **Andr. Zabarela.** Mus. von **Andr. Zarabela.**

Zum Geburtstage des röm. Königs Josef.

322. ***Timone misantropo.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

323. ***Ifide greca.*** (Wiederholung von 1670.) —
Mus. von **Ant. Draghi.**

1697.

324. ***L' Amare per virtù.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **J. J. Hoffer.**
Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. 1697. *Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

325. ***Sulpizia.*** (Wiederholung von 1672.) —
Mus. von **Ant. Draghi.**
Textb. 12. 1697. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. Ebd. (k. k. Hofbibl.)

326. ***Le Piramidi d' Egitto.*** Tratten. di mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato,** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore.

327. ***La Tirannide abbatuta dalla virtù.*** Festa mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien vom **Kaiser.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Zum Namenstage derselben Kaiserin. — Textb. 4. 1697. *Cosmerov.* (Allacci.) — Deutsch. Ebd. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

328. ***L' Adalberto, overo la forza dell' astuzia femminile.*** Dramma nel Carnevale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Tanzmus. von **J. J. Hoffer.**
Textb. 12. 1697. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Deutsch. (k. k. Hofbibl.)

329. ***Musica per una Comedia*** recitata dalle Ser. Arciduchesse e Sgre. Dame di Corte. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Kais. Leopold I.**

330. ***Le Promesse degli Dei.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ferd. Tob. Richter.**
Zum Geburtstage Kaiser Leopold I.

331. ***La Pace tra i numi nella caduta di Troja.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Carl. Aug. Badia.**
Zum Geburtstage der Königin von Polen. — Textb. 4. 1697. *Cosmerov.* (Allacci.)

332. ***Intramezzo di musica*** in una Academia di Dame. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

333. ***Camilla, Regina de Volsci.*** Dramma. — *Part. Verz.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **M. Ant. Bononcini.**

1697 für Wien geschrieben. (Gerber und Allacci.) — *Part.* im Wien. Mus. Ver. mit dem Titel: Il trionfo di Camilla.

334. ***La Virtù della croce.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Mit Arien vom **Kaiser.**
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1660—1697.

Nach Partituren ohne Jahreszahl in der k. k. Hofbibliothek.

335. ***Applauso musicale.*** Festa. —
Mus. von **Ant. Draghi.**

336. ***L' Ossequio fra gli amori.*** Seren. —
Mus. von **Ant. Draghi.**

337. ***Introduzione ad un Ballo.*** —
Mus. von **Ant. Draghi.**

338. ***Oratorio della Giuditta.*** —
Mus. von **Ant. Draghi.**

339. ***Veglia di Parnasso.*** Festa. —
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

340. ***Le Veglie di Tempe.*** Ser. —
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

341. ***Il Limbo aperto.*** Orat. —
Text von **Ferri.** Mus. von **Ant. Draghi.**

342. ***Le Cinque vergini prudenti.*** Orat. —
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

343. ***Forza d'un bel volto.*** Cantata. —
Mus. von **Ant. Draghi.**

344. ***Gli Tre amanti.*** Cantate. —
Mus. von **Ant. Draghi.**

345. ***Oratorio dei setti maggiori Dolori di Maria.*** —
Mus von **Kais. Leopold I.**

346. ***L' Ascanio.*** Oper. —
Mus. von **Gius. Ant. Bernabei.**

347. ***Diana amante.*** —
Mus. von **Gius. Ant. Bernabei.**

348. ***Niobe.*** Oper. —
Mus. von **Gius. Ant. Bernabei.**

349. ***Vaticinio di Apollo e Diana.*** Oper. —
Mus. von **Gius. Ant. Bernabei.**

350. ***L' Ossequio della Bizzaria.*** Introduz. —
Mus. von **G. Batt. Pederzuoli.**

351. ***L' Ozio ingannato.*** Festa mus. —
Mus. von **G. Batt. Pederzuoli.**

352. ***Trialogo del natale del Signore.*** Orat. —
Mus. von **G. Batt. Pederzuoli.**

353. ***Comp. di mus. per la Comed. del Segreto.*** —
Mus. von **Giov. M. Pagliardi.**

354. ***Impegnarsi per complimento.*** Scherzo mus. —
Mus. von **G. Batt. Mariani.**

355. ***L' Europa.*** Introduzione. —
Mus. von **Aless. Melani.**

356. ***Il Giudizio di Paride.*** Tratten. di camera. —
Mus. von **Ant. Gianetti.**

357. ***Oratorio della Giuditta.*** —
Mus. von **Dom. Freschi.**

1698.

358. ***Il Delizioso Ritiro di Lucullo.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl. Verz. c.*
Text von **Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**
21. Febr. Zum Namenstage der Kaiserin Eleonora Magdalena. — Aufgeführt im Garten der Favorita. — Textb. 12. *Wien, 1698, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

359. ***L' Idea del felice governo.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Carlo Badia.**
9. Juni. Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I.

360. ***L' Arsace, fondatore dell' Imperio de Parti.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**
9. Juni. Zum Geburtstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. *Wien, 1698. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

361. ***La Forza dell' Amor filiale.*** Dramm. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**
15. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. *Wien, 1698, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

362. ***L' Amazona corsara, ovvero l' Alulda Regina de' Goti.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giul. Ces. Corradi.** Mus. von **C. Aug. Badia.**
? Von Cavalieren und Damen dargestellt auf dem Theater des Sales der Königin von Polen.

363. ***L' Esclamar a gran voce e l' Inchinar il Capo di Christo spirante.*** Orat. —
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Draghi.**

1699.

364. ***La Fede pubblica.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

6. Jänner. Zum Geburtsfest der Kaiserin Eleonora. — Textb. 12. *Wien, 1699. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

365. ***Le Finezze dell' amicizia e dell' onore.*** Festa mus. — *Hofibl. Mpt. Verz. c.*

Text von? Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

21. Febr. Zum Namenstag der Kaiserin Eleonora. Aufgeführt in der Favorita. — Textbuch 12. *Wien, 1699, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

366. ***Imeneo triomfante.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Carl. Aug. Badia.**

24. Febr. 1699. Zur Vermählung des röm. Königs Josef I. mit Prinzessin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg. — Deutsch. Textb. 4. *Wien, Sus. Cosmerov. 1699.* [Im Besitz von Th. G. von Karajan.]

367. ***La Gara delle quattro Stagioni.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

21. April. Zum Geburtsfest der röm. Königin.

368. ***Il Narciso. Favola boschereccia.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **F. Lemene.** Mus. von **Carl. A. Badia.**

9. Juni. Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. in Laxenburg. — Textb. 12. *Wien, 1699, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

369. ***L' Eucleo festeggiante.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Giov. Bononcini.**

26. Juli. Zum Geburtsfeste des röm. Königs Josef I.

370. ***Il Commun giubilo del Mondo.*** Mus. da Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Carl Aug. Badia.**

26. Juli. Zum Geburtstage des röm. Königs Josef I.

371. ***Alceste.*** Dramma per mus. *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Ant. Draghi.**

Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

8. Dec. Zur Geburt der Tochter des röm. Königs Josef I. Erzherzogin Marie. — Textb. 12. 1693. *Wien, Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

372. ***Il Sole. La Fenice. Il Tempo.*** Cant. à 3. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Carl A. Badia.**

15. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Leopold I. dargestellt von dem röm. König, den Erzherzogen und Erzherzoginen, Cavalieren und Damen. *Part. k. k. Hofbibl.*

373. ***Il Transito di S Giuseppe.*** Orator.

Text von **Nicolo Minato.** Mus. von **Kaiser Leopold.**

Deutsch. Text. 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1706. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

1700.

374. ***Le Gare dei Beni.*** — *Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **C. Ant. Badia.**

21. Febr. Zum Namenstage der Kaiserin Eleonora.

375. ***Le Risa di Democrito.*** Tratt. in 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. von **T. Ant. Pistocchi.**

Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

Febr. Im Carneval. — Textb. 12. *Wien, 1700. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

376. ***Gordiano Pio.*** Dramma per mus. — *k. k. Hofbibl. Verz. e.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **M. A. Ziani.**

19. März. Zum Namenstage des röm. Königs Josef I. in Wiener Neustadt. (Allacci.)

377. ***Diana rappacificata con Venere e con Amore.*** Cant. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Carl. Ag. Badia.**

21. Apr. Zum Geburtstage der röm. Königin Amalie Wilhelmine.

378. ***La Costanza d' Ulisse.*** Dramma per mus. — *k. k. Hofbibl. Verz. c.*

Text von **Don. Cupeda.** Mus. von **Aug. Badia.**

Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

9. Juni. Zum Geburtsfeste des Kaisers Leopold I. — Textb. 12. *Wien, Sus. Christina Cosmerov.* 4. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

379. ***Il Commune Giubilo del mondo.*** — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **C. Ant. Badia.**

15. Nov. Zum Namenstag des Kaisers Leopold I. Wiederholung von 1699.

380. ***Il Giudizio di Salomone.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von **Rinaldo Ciallis.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**

381. ***La Corte, Noviziato del Cristo, per la beata Catarina da Bologna.*** — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von **Frigimalica Roberti.** Mus. von **C. Ag. Badia.**

1701.

382. ***L' Oracolo d' Apollo.*** Comp. da Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silv. Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

6. Jänner. Zum Geburtstage der Kaiserin.

383. ***L' Ubbidienza del Tempo.*** Poem. dramm. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Ant. Bernardoni.** Mus. von?

21. Febr. Zum Namensfest der Kaiserin.

384. ***Le pazzie degli Amanti.*** Past. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Fr. Passerini.** Mus. von **C. F. Polaroli.**

Febr. Im Carneval.

385. ***La Pace e Marte Supplicanti avanti al trono della gloria.*** Cant. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Abb. Filipeschi.** Mus. von **C. A. Badia.**

19. **März.** Zum Namenstag des röm. Königs Josef I.

386. ***Temistocle.*** Az. scen. in 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Apost. Zeno.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

9. Juni. Zum Geburtstage Kaiser Leopold I. — Textb. 12. *Wien, 1701. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

387. ***Gli Affetti più grandi vinti dal più giusto.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Don. Cupeda.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

26. Juli. Zum Geburtstage des röm. Königs Josef I.

388. ***Il Sole, la Fenice, al tempo.*** Fest. di cam. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Carl. Ag. Badia.**

15. Nov. Am Leopoldstage vom röm. Könige Josef I., von der Königin Amalie und Herren und Damen des Hofes aufgeführt.

389. ***Il Martirio di St. Catterina.*** Orat. — *Part. Verz. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Franc. Tosi.**

Deutscher Text. 4. *Wien, Sus. Christ. Cosmerov.* 1702. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

390. ***La Conversione di Maddalena.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Riccardo Rodiano?** Mus. von **Giov. Bononcini.**

391. ***L' Innocenza di S. Eufemia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **C. P. Capacelli Albergatti.**

1702.

392. ***L' Amore vuol somiglianza.*** Dramma in 3 Atti. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Carl. Aug. Badia.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

6. Jänner. Zum Geburtstage der Kaiserin Eleonore. — Textb. 12. *Wien, 1702. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

393. ***Andromeda.*** Poem. Dramm. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Pietro Ant. Bernardoni.** Mus. von?

21. Febr. Zum Namenstage der Kaiserin Eleonore.

394. ***Il Carceriere di se medesimo.*** Dramma in 3 Atti. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Cav. Addimari** (Fiorentino). Mus. von **verschiedenen kais. Virtuosen.** Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

Febr. Im Carneval 1702. — Textb. 12. *Wien 1702. Cosmerov's Witwe.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

395. ***La Concordia della Virtù e della Fortuna.*** Poem. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. A. Bernardoni.** Mus. von **Carl. Aug. Badia.**

21. April. Zum Geburtstage der röm. Königin Wilh. Amalia.

396. ***Il Romolo.*** Dramma per mus. —

Text von **Don. Cupeda.** Mus. von **M. A. Ziani.** Balletmus. von **J. J. Hoffer.**

9. Juni. Zum Geburtstage Kaiser Leopold I. — Textb. 12. *Wien 1702, Cosmerov's Erben.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

397. ***Offendere per amare ossia la Telesilla.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **J. J. Fux.**

10. Juli. Zum Namenstage der röm. Königin.

398. ***Telemacco o 'l valor coronato.*** — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von? Mus. von **C. A. Badia.**

26. Juli. Zum Namenstage des röm. Königs Josef I.

399. ***La Clemenza di Augusto.*** Poem. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Pietro Ant. Bernardoni.** Mus. von **J. J. Fux.**

15. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Leopold I.

400. ***Le Profezie adempite e le Figure illustrate.*** Al Smo. Sepolcro di Cristo. — *Part. Verz.*

Text von? Mus. von **Ant. Ziani.**

401. ***Il Convito di Baldassare.*** Orat. —

Text von? Mus. von **(Conte) Capacelli Albergatti.**

1703.

402. ***La Psiche.*** Poem dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. A. Bernardoni.** Mus. von **Carl. Ag. Badia.**

21. Febr. Zum Namenstage der Kaiserin Eleonora Magd.

403. ***L' Esopo.*** Tragicom. per mus. in 3 Atti. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Balletmus. von **J. J. Hoffer.**
Febr. Im Carneval. — Textb. 12. *Wien 1703, Cosmerov's Erben.* (Wr. Mus. Ver. Arch.)

404. ***Proteo sul Reno.*** Poemetto dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
La Sinfonia di **Giov. Gius. Fux.**
19. März. Zum Namensfeste des röm. Königs Josef I.

405. ***La Più gloriosa fatica d' Ercole.*** — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **P. A. Bernardoni.** Mus. von **Attilio Ariosti.**
15. November. Zum Namenstage des Kaisers Leopold I.

406. ***Mosè liberato dal Nilo.*** Orat. — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von **Franc. Gasparini.**

407. ***La Clemenza di Davidde.*** Orat. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von? Mus. von **Carl. Aug. Badia.**

1704.

408. ***Tomiri.*** Dramma in 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Part. Verz. e.*
Text von **Ant. Medolago?** Mus. von **G. Bononcini.**
Febr. Im Carneval.

409. ***Il Ritorno di Giulio Cesare, Vincitore della Mauritiana.*** Festa per Musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
19. März. Zur glücklichen Rückkehr des röm. Königs Josef I. von der Eroberung Landau's.

410. ***I Gloriosi presagi di Scipione Africano.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Attilio Ariosti.**
19. März. Zum Namenstage des röm. Königs Josef I.

411. ***Cajo Popilio.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
9. Juni. Zum Geburtsfeste Kaiser Leopold I.

412. ***Il Fiore delle Eroine.*** Tratt. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
10. Juli. Zum Namenstage der Königin Amalie.

413. ***Feraspe ovvero L' Innocenza giustificata.*** — *Part. II. u. III. Act k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Silvani.** (Allacci.) Mus. von **Giov. Bononcini.**
15. Nov. Zum Namenstage des Kaisers. — Eine spätere Hand in der Partitur der k. k. Hofbibl. schreibt die Musik dem Anton. Bononcini zu.

414. ***Il Mistico Giobbe.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Charfreitag 1704.

415. ***Il Martirio di Sta. Susanna.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Abb. Negro.** Mus. von **C. A. Badia.**

416. ***La Morte di Cristo.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von? Mus. von **Antonio Gianettini.**

1705.

417. ***La Nuova gara di Giunone e di Pallade terminata da Giove.*** Tratt. mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
26. Juli. Zum Geburtstage des Kaisers Josef I.

418. ***La Profezia d' Eliseo nell' assedio di Samaria.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **G. B. Neri.** Mus. von **Attilio Ariosti.**

419. ***La Morte del Cuor penitente.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Giov. Legrenzi.**

420. ***San Geminiano vescovo.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Catt. Benedetta Grazianini.**

1706.

421. ***Clotilde.*** Dramma per mus. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **Giamb. Neri.** Mus. von **Franc. Conti.**
Febr. Im Carneval.

422. ***L' Ercole vincitor dell' India.*** Cant. per cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Domen. Mazza.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
19. März. Zum Namenstage Kaiser Josef I.

423. ***La Flora.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
21. April. Zum Geburtsfeste der Kaiserin Amalie Wilhelmine.

424. ***Endimione.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Lemene.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
10. Juli. Zum Namenstage der reg. Kaiserin Amalie. — Wiederholt 1720.

425. ***Meleagro.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
26. Juli. Zum Geburtstage des Kaisers Josef I.

426. ***Arminio.*** Poem. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Ant. Bononcini.**
26. Juli. Zum Geburtstage Kaiser Josef I.

427. ***La Fortuna, il Valor e la Giustizia.*** Cant. 3 Voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. A. Bernardoni.** Mus. von **Ant. Bononcini.**

1. Oct. Zum Namenstage König Karl III. von Spanien.

428. ***Sedecia Rè di Gerusalemme.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Alindo Scirtoniano.** Mus. von **Al. Scarlatti in Roma.**

429. ***Il Gioseffo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Franc. Conti.**

430. ***La Morte vinta sul Calvario.*** Sep. — *Part k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**

Gründonnerstag 1706. Der deutsche Text: 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1706. (Im Besitz von Th. G. v. Karajan.)

431. ***Nabucodonoser.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Rocco M. Rossi.** Mus. von **Attilio Ariosti.**

Der deutsche Text: 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1706. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

432. ***La Sepoltura di Cristo.*** — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **P. A. Bernardoni.** Mus. von **C. Ag. Badia.**

1707.

433. ***L' Etearco.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

Febr. Im Carneval. *Part. k. k. Hofbibl.* — Allacci schreibt die Musik irrig dem M. Antonio Bononcini zu.

434. ***Alboino.*** Dramma in mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Marc. Ant. Ziani.**

Febr. Im Carneval 1707.

435. ***Marte placato.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Attilio Ariosti.**

19. März. Zum Namensfeste Kaiser Josef I. *Part. k. k. Hofbibl.*

436. ***La Gala delle antiche Eroine ne' Campi Elisei.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Silv. Stampiglia.** Mus. von **Attilio Ariosti.**

21. April. Zum Geburtstage der Kaiserin Amalie.

437. ***Il Giudizio di Paride corretto dalla giustizia.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Liborio Nicomede Cilni.** Mus. von **Pietro Baldasari.** (Romano.)

10. Juli. Zum Namenstage der Kaiserin Amalie.

438. ***Turno Aricino.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**

26. Juli. Zum Geburtsfeste Kaiser Josef I. *Part. k. k. Hofbibl.*

439. ***Napoli ritornata a Romani.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Carl. Ant. Badia.**
1. Oct. Zum Namenstage des Königs Karl III. von Spanien.

440. ***La Conquista delle Spagne di Scipione africano il giovine.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Don Paulo del Nera.** Mus. von **Ant. Bononcini.**

441. ***Santa Beatrice d' Este.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Camilla de Rossi, Romana.**

442. ***Il Trionfo della grazia ovvero la conversione di Maddalena.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Bononcini.**

443. ***Il Sacrificio d' Isacco.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Charfreitag 1707. Deutscher Text. 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1702. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

444. ***Il Ritorno di Tobia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. del Negro.** Mus. von **Carl. Ag. Badia.**

445. ***Santa Teresa.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Carl. Ag. Badia.**
Textb. 8. 1707. *Wien, Van Ghelen.* (Allacci.) Der deutsche Text: 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1706. (Im Besitz von Th. G. von Karajan.)

1708.

446. ***Mario fuggitivo.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silv. Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
Febr. Carneval.

447. ***Amore tra nemici.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Attilio Ariosti.**
19. März. Zum Namensfeste des Kaisers Josef I. *Part. k. k. Hofbibl.*
Wiederholt 3. Sept. Wr. Diar.

448. ***Julo Ascanio Rè d' Alba.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **J. J. Fux.**
19. März. Zum Namensfeste Kaiser Josef I. (Wr. Diar.)

449. ***Il Natale di Giunone festeggiato in Samo.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus von **Giov. Bononcini.**
21. April. Zum Geburtsfeste der Kaiserin Amalie Wilhelmine. — *Wr. Diar. — (Part. k. k. Hofbibl.)*

450. ***Pulcheria.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **J. J. Fux.**
10. Juli. Zum Namensfeste der Kaiserin Amalie Wilhelmine.

451. ***I Sagrifici di Romolo per la Salute di Roma.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
26. Juli. Zum Geburtsfest des Kaisers Josef I. *Part. k. k. Hofbibl.*

452. ***Ercole vincitore di Gerione.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Carl. Ant. Badia.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Königs Karl III. von Spanien.

453. ***La Presa di Tebe.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silv. Stampiglia.** Mus. von **Ant. Bononcini.**
1. Oct. Zum Geburtstage Karl III., Königs von Spanien.

454. ***La Costanza trionfante nel Martirio di San Canuto, Rè di Danemarca.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Carlo Melch. Vsienghi.** Mus. von **Domenico Nanini.**
6. April. Wien. Diar.

455. ***Il Pentimento di Davidde.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nunzio Stampiglia.** Mus. von **C. Badia.**

456. ***La Passione nell' Orto.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Charfreitag 1708.

457. ***Il Sacrificio di Abramo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Mar. Dario.** Mus. von **Camilla de Rossi, Romana.**

1709.

458. ***L' Abdolonimo.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Sampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
3. Febr. Im Carneval. Wien. Diar. *Part. k. k. Hofbibl.*

459. ***Il Mese di Marzo consecrato a Marte.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **J. J. Fux.**
19. März. Zum Namenstage des Kaisers Josef I.

460. ***Chilonida.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nic. Minato.** Mus. von **Ant. Ziani.**
21. April. Zum Geburtstage der Kaiserin Amalie.

461. ***La Placidia.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Attilio Ariosti.**
10. Juli. Zum Namenstage der Kaiserin.

462. ***Gli Ossequi della notte.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Donato Cupeda.** Mus. von **J. J. Fux.**
15. Juli. Zum Namensfeste der Kaiserin Amalie Wilhelmine. Wien. Diar.

463. ***Il Campidoglio ricoperato.*** Festa per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Sampiglia.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
26. Juli. Zum Geburtstage des Kaisers Josef I.

464. ***Il Nome più glorioso.*** Festa di Camera. — *Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
4. Nov. Zum Namenstage des Königs Karl III. von Spanien.

465. ***Oracolo del fato.*** Comp. da Camera.
Text von? Mus. von **F. Gasparini.**
Zum Namenstag der Königin Elisabeth von Spanien. (Molitor.)

466. ***Atenaide.*** Dramma in 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **Apostolo Zeno.** Mus. I. Act von **Andr. Fiori.**
(Poes. dramm. Vol. IV.) II. „ „ **A. Caldara.**
III. „ „ **F. Gasparini.**
? Zu einem Hoffeste.

467. ***Agrippina.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Vinc. Grimani.** Mus. von **G. Friedr. Handel.**
? In Neapel auf dem Theater S. Giov. Crisostomo.

468. ***Il Figliuolo Prodigo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Rinaldo Ciallis.** (Allacci.) Mus. von **Camilla de Rossi, Romana.**

469. ***Il Martirio de' Maccabei.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nunzio Stampiglia.** Mus. von **C. Ant. Badia.**
22. März. Wien. Diar.

470. ***Giesù flagellato.*** Sepolcro. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Bernardoni.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
Gründonnerstag 1709.

471. ***La Decollazione di Giovanni Battista.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Domenico Filipeschi.** Mus. von **Ant. Bononcini.**

472. ***La Passione di Christo.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von? Mus. von **Attilio Ariosti.**

1710.

473. ***Cajo Gracco.*** Op. — *Part. Verz.* (Allacci.)
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Ant. Bononcini.**
Febr. Im Carneval. Wiederholt 2. März. Wien. Diar.

474. ***Tigrane Rè d' Armenia.*** — *Part. Verz.* (Allacci.)
Text von **P. Ant. Bernardoni.** Mus. von **Ant. Bononcini.**
19. März. Zum Namenstage des Kaisers. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1710. (Allacci.)

475. ***Muzio Scevola.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Nicolo Minato.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
10. Juli. Zum Namensfeste der Kaiserin Amalie. — *Part. k. k. Hofbibl.*

476. ***Ercole in cielo.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Pietro Pariati.** Mus. von **Andrea Fiore.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Königs Karl III. von Spanien.

477. ***La Decima fatica d' Ercole ovvero la sconfitta di Gerione in Spagna.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giov. Batt. Ancioni.** Mus. von **J. J. Fux.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Königs Karl III. von Spanien (Molitor.) — Textb. 4. *Wien, Cosmerov's Erben.* 1710. (Allacci).

478. *Il Martirio di S. Lorenzo.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Domen. Filippeschi. Mus. von Fr. Conti.
Wiederholt 1724, 23. März.

479. *La Giuditta.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Nunzio Stampiglia. Mus. von C. A. Badia.

480. *La Sapienza umana illuminata della Religione nella Passione del Figliuolo di Dio.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Giov. B. Ancioni. Mus. von M. Ant. Ziani.

481. *S. Alessio.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von Camilla de Rossi, Romana.

1711.

482. *Il Trionfo dell' amicizia e dell' amore.* „Der Sieg der Freundschaft und der Liebe."
Text von? Mus. von F. Conti.
21. Jänner 1711. Wien. Diar.

483. *San Geltrude.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Domenico Filippeschi. Mus. von C. A. Badia.

484. *L' Interciso.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Nunzio Stampiglia. Mus. von Ant. Bononcini.

485. *Il Sepolcro nell' orto.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Silvio Stampiglia. Mus. von M. Ant. Ziani.

486. *Sedecia, Rè di Gerusalemme.* Orat. — (Molitor.)
Text von Alindo Scirtoniani. Mus. von Al. Scarlatti.

1712.

487. *Il Sagrificio di Berenice.* Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von P. Ant. del Negro. Mus. von C. A. Badia.
28. Aug. Zum Geburtsfeste der Kaiserin Elisabeth Christina.

488. *Zenobia.* Dramma 3 Atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von Ant. Bernardoni?
4. Nov. Zum Namenstag des Kaisers Karl VI.

489. *Il Voto crudele.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von Pietro Pariati. Mus. von Ant. Lotti.

490. *La Castità al cimento.* Orat. — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von Ant. Caldara.
18. Febr. Sehr angerühmt. Wien. Diar.

491. *Il Trionfo della Castità, ovvero St. Francesca Romana.* Orat. — *Aclt. Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von Ant. Caldara.

1713.

492. ***L' Ammalato imaginario.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **N. de Castelli?** Mus. von **Franc. Conti.**
Febr. Im Carneval.

493. ***L' Arrivo della gran madre degli Dei in Roma.*** Comp. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
6. Mai. In Mailand bei der Ankunft der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — Textb. *Mailand, M. Ant. Pand. Malatesta. 1713.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

494. ***Circe fatta saggia.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Franc. Conti.**
28. Aug. Zum Geburtsfeste der Kaiserin Elisabeth Christina. Textb. *Wien, Cosmerov's Erben 1713.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

495. ***Ercole in cielo.*** Fest. mus. — *Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Andr. Fiore.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben. 1713.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

496. ***Pallade e Marte.*** Comp. dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **M. Margarita Grimani.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers.

497. ***Maddalena ai piedi di Cristo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von ? Mus. von **Ant. Caldara.**

498. ***San Casimiro Rè di Polonia.*** Orat. — *Part. Verz.*
Text von ? Mus. von **Aless. Scarlatti.**

499. ***Santa Eufrosina.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Paulo del Nero.** Mus. von **M. A. Ziani.**

500. ***La Visitazione di S. Elisabetta.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von? Mus. von **M. Marg. Grimani.**

501. ***Il Trionfo di David.*** Orat. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **P. Castelli?** Mus. von **C. Ag. Badia.**

1714.

502. ***Alba Cornelia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
Febr. Im Carneval 1714. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben.* 12. 1714. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

503. ***I Satiri in Arcadia.*** Fav. past. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christinä. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben.* 12. 1714. (Wr. Mus. Ver. Arch.)

504. ***Dafne in Lauro.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

505. ***Arianna e Teseo.*** Dramma.
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Nic. Porpora.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers.

506. ***Andromeda.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **M. Ant. Ziani.**
4. Nov. Zum Namenstage des Knisers Karl VI.

507. ***Atenaide.*** Dramma per Mus. in 3 Atti. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Op. Vol. IV.) Mus. I. Act von **Ziani.**
„ II. „ „ **Negri.**
„ III. „ „ **Caldara.**
Intermezzi e Licenza „ **F. Conti.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben* 12. 1714. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

508. ***L' Umiltà coronata.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Lotti.**

509. ***La Fedè sacrilega nella morte del precursor S. Giovanni B.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

510. ***Santa Flavia Domitilla.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
? In der k. k. Hofkapelle.

1715.

511. ***Ciro.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
9. Febr. Im Carneval. Wien. Diar. — Textb. *Wien, Cosmerov's Erben.* 12. 1715. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

512. ***Teseo in Creta.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, Van Ghelen.* 12. 1715. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

513. ***Orfeo ed Euridice.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Pietro Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

514. ***La Più Bella.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Joh. Ge. Reinhardt.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien; Van'Ghelen.* 1715. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

515. ***La Decollazione di S. Giovanni Batt.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Gian. Dom. Filipeschi.** Mus. von **Margarita Grimani.**

516. ***La Donna forte nella madre de' 7 Maccabei.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

517. ***L'Empietà delusa.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **C. G. Cornachia di Casal Monferrato.** Mus. von **Ant. Cesta.**

518. ***S. Geminiano.*** Orat. — *Mpt. Verz. e.*
Text von? Mus. von **Catt. Benodetta Grazianini.**

1716.

519. ***Il Finto Policare.*** Tragicomedia. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Febr. Im Carneval 1716. — Textb. *Wien, Van Ghelen 12. 1716.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

520. ***Angelica vincitrice d'Alcina.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
21. Septbr. in der Favorita auf dem Teiche zur Feier der Geburt des Erzherzogs Leopold. Wien. Diar. — Textb. *Wien, Van Ghelen 1716.* Mit sechs grossen Illustrationen. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

521. ***Il Natale d' Augusto.*** Cant. — *Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von? Mus. von **Antonio Caldara.**
4. Nov. Zum Namenstag des Kaisers.

522. ***Costantino.*** Op. 5 Acten. 5 Voll. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno u. P. Pariati.** Mus. von **Ant. Lotti.**
(Zeno poes. dramm. Vol. XI.) La Sinf. preced. von **J. J. Fux.**
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
19. Nov. Zum Namensfeste der regierenden Kaiserin. — Textb. *Wien, Van Ghelen 12. 1716.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) „Darin ist bemerkt: La Sinfonia precedente al Dramma fù composta dal Sigr. Gio. Gius. Fux, Maestro di Capp. di S. M. C. e Catta.

523. ***Il Zelo eroico di S. Carlo, Sterminatore del Vizio.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Giac. Macchio.** Mus. von **Giac. Macchio.**

524. ***Il Trionfo della fede.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Bernardino Maddali.** Mus. von **J. J. Fux.**

525. ***Il Divino Imeneo di Sta. Caterina.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **J. G. Reinhardt.**

526. ***Il Fonte della Salute aperto dalla grazia del Calvario.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **J. J. Fux.**

Charfreitag. Wiederholt 1721.

1717.

527. ***Sesostri Rè d' Egitto.*** Op. in drei Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno** und **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**

(Ap. Zeno Poes. dramm. Vol. X.)

Balletmus. von **Nic. Matteis.**

Febr. Im Carneval 1717. — Textb. 12. *Wien 1717. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

528. ***Arianna e Teseo.*** Op. 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **N. Porpora.**

Febr. Im Carneval.

529. ***La Virtù festeggiata nel festeggiarsi il nome della Imperatrice Amalia Wilhelmina.*** — (Wien. Mus. Ver. Arch.)

Text von **P. Pariati.** Mus. von **G. Porsile**

10. Juli. Zum Namenstage der Kaiserin-Witwe Amalia von ihren Töchtern den Erzherzoginen Maria und Amalia vorgetragen. *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

530. ***Cajo Marzio Coriolano.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Caldara.**

28. Aug. Zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christina. In der Favorita. Wiederholt 1727. — Textb. 12. 1666. *Wien 1717. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

531. ***L' Eroe immortale.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. G. Reinhardt.**

1. Oct. Zum Geburtstage Kaiser Karl VI.

532. ***Il Giorno natalizio dell' imperatrice Amalia Wilhelmina.*** — (Wien. Mus. Ver. Arch.)

Text von **P. Pariati.** Mus. von **G. Porsile.**

22. Oct. Zum Geburtstage der Kaiserin Amalie von ihren beiden Töchtern vorgetragen. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

533. ***La Verità nell' inganno.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **F. Silvani.** Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. Zum Namensfeste Kaiser Karl VI. — Wieder aufgeführt 6. Febr. 1730 im Carneval. — Textb. 12. *Wien, 1717. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

534. ***Diana placata.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christine. — Textb. *Wien, 1717. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

535. ***Il Disfacimento di Sisara.*** Orat. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von? Mus. von **J. J. Fux.**

536. ***Ismaele.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **C. Aug. Badia.**

537. ***La Santa Ferma.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

538. ***Cristo condannato.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Caldara.**

1718.

539. ***Astarto.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Op. Vol. X.) Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
Febr. Im Carneval 1718. — Textb. 12. *Wien, 1718. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

540. ***Amore in Tessaglia.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina.

541. ***Temistocle.*** Dramma in 3 Atti. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. II.) Mus. von **Nic. Porpora.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

542. ***Ifigenia in Aulide.*** Op. 3 Act. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Poesie dramm. Vol. IV.) Mus. von **Ant. Caldara.**
4. Nov. Zum Namenstage Kaiser Karl VI. — Textb. 12. *Wien, 1718. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

543. ***Il Nome più glorioso.*** Ser. — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
4. Nov. Zum Namenstage Kaiser Karl VI. *Part. Verz.*

544. ***Alceste.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **G. Porsile.**
19. Nov. Zum Namenstage der reg. Kaiserin.

545. ***La Colpa originale.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
? Wiederholt in der grossen Hofkapelle 10. März 1725.

546. ***Il Martirio di S. Terenziano.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Gius. Piselli.** Mus. von **Ant. Caldara.**

547. ***Cristo nell' Orto.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
? Wiederholt 23. März 1723. Wien. Diar.

548. ***Visitazione di Santa Elisabetta.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Margheritta Grimani.**

1719.

549. ***Don Chisciotte in Sierra Morena.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno** und **P. Pariati.** (Allacci.) Mus. von **Franc. Conti.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

11. Febr. Im Carneval. (15. Febr. ? Wien. Diar.) — Textb. 12. *Wien, 1719. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) [Allacci.]

550. ***Sirita.*** Op. in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

20. Aug. (Lett. Ap. Zeno III. p. 64.) Zur Vermählung der Erzherz. Maria Josefa mit dem Erbprinzen Friedrich August von Sachsen. — Textb. 12. *Wien, 1719. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

551. ***Elisa.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

25. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Wieder aufgeführt 31. Aug. 1729. — Textb. *Wien, 1719 u. 1729. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

552. ***L' Oracolo del fato.*** Comp. da camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** (Mit Abänderungen) Mus. von **F. Gasparini.**

1. Oct. Zum Geburtstag des Kaisers. (Cf. 1709.)

553. ***Lucio Papirio Dittatore.*** Op. in 3 Act. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. Zum Namensfeste Kaiser Karl VI. — Textb. 12. *Wien, 1719. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

554. ***Galatea vendicata.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, 1719. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

555. ***La Caduta di Gerico.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Alessandro Gargieria.** Mus. von **Ant. Caldara.**

556. ***Gesù Cristo negato da Pietro.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

557. ***Dio sul Sinai.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Giov. Batt. Giardini.** Mus. von **Franc. Conti.**

558. ***Sisara.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **G. Porsile.**
Wiederholt 1736. Wien. Diar.

1720.

559. ***Endimione.*** Favola in Musica, III. Atti. —
Text von **Franc. Lemene.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
10. Juli. Namenstag der Kaiserin-Witwe Amalie Wilhelmine. — Vergl. n. **124.** Wiederholt von 1706.

560. ***Zaira.*** Operetto 3 atti. — Wien. Mus. Ver. Arch.
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth.

561. ***Cantata allegorica.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

562. ***Apollo in cielo.*** Comp. da camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Caldara.**
4. Nov. Zum Namenstage Kaiser Karl VI.

563. ***Psiche.*** Comp. da camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** Mus. von **J. J. Fux** und **Ant. Caldara.**
(Poesie dramm. Vol. XI.)
19. Nov. Zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth Christine. — Vergl. auch die Aufführung derselben Oper — von J. J. Fux allein comp. n. **582.**

564. ***Angelica.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von? Mus. von **Nic. Porpora.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth.

565. ***Assalone.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
23. Febr. — Textb. 4. 1720. *Wien, van Ghelen.* (Allacci.)

566. ***Tobia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poesie dramm. Vol. VIII.) Mus. von **G. Porsile.**

567. ***La Cena del Signor.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

568. ***Mosè preservato.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Franc. Conti.**
Textb. 4. 1720. *Wien, van Ghelen.* (Allacci.)

569. ***Della Madonna de' 7 dolori.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Ign. Balbi** (Dilettante).
Vom Componisten dem Kaiser gewidmet. 24. Febr. 1720.

1721.

570. ***Alessandro in Sidone.*** Tragicomedia. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno e Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
(Ap. Zeno Poes. dramm. Vol. XI.)
Febr. Im Carneval. — Wiederholt 1737 (**754**). — Textb. 12. *Wien, 1721. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

571. ***Meride e Selinunte.*** Op. in 5 Act. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. V.) Mus. von **Jos. Persile.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine. — Textb. 12. *Wien, 1721. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

572. ***L' Inganno tradito dell' Amore.*** Dramma. 8 Atti. — Wien. Mus. Ver. Arch.
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaiser Karl VI.

573. ***La Via del Sagio.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
1. Oct. Zum Geburtstage Kaisers Karl VI.

574. ***Il Tempo fermato.*** Comp. da Camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **G. Porsile.**
15. Oct. Zum Namenstag der Erzherzogin Maria Theresia.

575. ***Ormisda.*** Op. in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** Mus. von **Ant. Caldara.**
(Poes. dramm. Vol. V.)
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
4. Nov. Zum Namenstag des Kaisers Karl VI. — Textb. 12. *Wien, 1721. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

576. ***Il Giudizio di Enone.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Joh. Georg Reinhardt.**
19. Nov. Zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, 1721. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

577. ***Naaman.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Franc. Conti.**

578. ***Il Zelo di Natan.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Gius. Velardi.** Mus. von **G. Porsile.**

579. ***La Gara della virtù, per esaltare l' anima grande di S. Carlo.*** Orat. — *Aelt. Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Arrighini** (Dominicano). Mus. von **Giov. Perroni.**

1722.

580. ***Archelao, Rè di Cappadocia.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**

29. Jänner. Im Carneval. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1722. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

581. ***Nitocri.*** Op. in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** (Poesie dramm. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.** Balletmus. von **N. Matteis.**

30. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina — in der Favorita gegeben. — Textb. 12. *Wien, 1722. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

582. ***Psiche.*** Componimento da camera. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von **Apost. Zeno.** Mus. von **J. J. Fux.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kais. Karl VI. *Part. k. k. Hofbibl.* — Wegen der früheren Aufführung der Psiche, componirt von Fux und Caldara. Vergl. **563.**

583. ***Il Trionfo d' Amore e d' Ismene.*** Cant. 2 Voci. — *Hofb. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

6. Oct. Zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Kurprinzen Karl Albert von Baiern. — Textb. *Wien, 1722. Van Ghelen.*

584. ***Le Nozze di Aurora.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

6. Oct. Zur Vermählungsfeier wie **583.**

585. ***La Virtù e la Bellezza in Lega.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **G. Porsile.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

586. ***Scipione nelle Spagne.*** Oper in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. IV.) Mus. von **Ant. Caldara.** Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. Zum Namensfeste Kaiser Karl VI. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1722. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

587. ***Pallade trionfante.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofb.*

Text von? Mus. von **Franc. Conti.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, 1722. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

588. ***L' Anima immortale creata e redenta per il Cielo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Bernardin Maddali.** Mus. von **G. Porsile.**

26. Febr. Wien. Diar.

589. ***Il Sagrificio di Noè.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Silvio Stampiglia.** Mus. von **Giov. Perroni.**

5. März. Wien. Diar.

590. ***Giuseppe, figliuolo di Giacob e di Rachele.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
12. März. Wr. Diar.

591. ***Il Rè del Dolor in Gesù Cristo coronato di spine.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Caldara.**
31. März.

1723.

592. ***Creso.*** Tragicomedia per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
Im Carneval. — Textb. 12. *Wien, 1723. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

593. ***Costanza e Fortezza.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth auf dem königl. Schlosse in Prag, während ihrer Krönung in Prag. — Textb. *Wien, Van Ghelen 1723.* Mit sechs grossen Illustrationen. (Wien. Mus. Ver. Arch.)

594. ***Il Giorno felice.*** Comp. per Mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **G. Porsile.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth.

595. ***Contesa de Numi.*** Ser. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Gius. Prescimonio.** Mus. von **Ant. Caldara.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. in Prag.

596. ***Il Trionfo della Fama.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **F. Fozio.** Mus. von **F. Conti.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. in Prag.

597. ***La Concordia de' Pianeti.*** Comp. Teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Caldara.**
19. Nov. in Znaym. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth. — Wien. Diar. — Textb. *Wien, Van Ghelen 1723.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

598. ***Il Bel genio dell' Austria e il fato.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Carl Ag. Badia.**
Nov. Zur Rückkehr der kais. Majestäten von Prag.

599. ***Trionfo dell' Amicizia e dell' Amore.*** — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von?

600. ***Il Trionfo di Giuditta.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Bernardino Maddali.** Mus. von **G. Porsile.**
18. Febr. Ind. k. k. Hofbibl.

601. ***Ester.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Fozio.** Mus. von **Ant. Caldara.**
25. Febr. Wiederholt 1630. — Aelt. Part. Verz.

602. ***Il David perseguitato da Saul.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Avanzo Barone di Avanzo.** Mus. von **Franc. Conti.**

1724.

603. ***Penelope.*** Tragicomedia. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**

6. 12. 20. 26. Febr. Im Carneval. — Textb. 12. *Wien, 1724. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

604. ***Euristeo.*** Op. in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VI.) Mus. von **Ant. Caldara.**

17. Mai. Ausführliche Beschreibung der Darstellung, wobei alle Sing- und Orchesterparte vom höchsten Adel, die Tänze von Erzherzoginen ausgeführt wurden, im Wien. Diar. vom 17. Mai 1724. p. 40. — Textb. 12. *Wien, 1724. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

605. ***Andromaca.*** Op. in 5 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VI.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**

28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina in der Favorita. Wiederholt zum dritten Male 13. Sept. — Textb. 12. *Wien, 1724. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

606. ***Galatea vendicata.*** Serenade. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** (Mit Veränderung.) Mus. von **Franc. Conti.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. (Vgl. **551.**)

607. ***Gianguir.*** Oper in 5 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text ven **Apostolo Zeno.** (Poesie dramm. Vol. VI.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — Textb. 12. *Wien, 1724. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

608. ***Meleagro.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **Franc. Conti.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Textb. *Wien, Van Ghelen 1724.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

609. ***Aglatida e Ismene.*** Op. — *Part. Verz.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

610. ***Il Sagrificio di Gefte.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Jos. Salio.** (Padovan.) Mus. von **Gius. Porsile.**

2. März. Wien. Diar.

611. ***David.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Franc. Conti.**

30. März. Wien. Diar.

612. ***La Morte e Sepoltura di Cristo.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Franc. Fozio.** Mus. von **Ant. Caldara.**

März? Ausserdem Il Martirio di S. Lorenzo von J. Conti. (comp. 1710.) Am 23. März 1724 wiederholt. Wien. Diar.

1725.

613. ***Griselda.*** Op. in 3 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poesie dramm. Vol. II.) Mus. von **Franc. Conti.** Balletmus. von **N. Matteis.**

5. Febr. 1725. Im Carneval. — Textb. 12. *Wien, 1725. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

614. ***Semiramide in Ascalone.*** Op. in 5 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poesie dramm. Vol. VI.) Mus. von **Ant. Caldara.** Balletmus. von **N. Matteis.**

28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — La Faustina sang den Part der Semiramide. — Textb. 12. *Wien, 1725. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

615. ***Componimento a due voci.*** — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von **G. Porsile.**

28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina.

616. ***Serenata a 6 Voci.*** — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **Ben. Marcello.** Mus. von **Ben. Marcello,** Nobile Veneziano.

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. — Ap. Zeno, Lettere IV. p. 58.

617. ***Venceslao.*** Op. 5 Act. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Poesie dramm. Vol. II.) Mus. von **Ant. Caldara.** Balletmus. von **N. Matteis.**

Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — La Faustina sang den Part der Lucinda. — Wurde 4mal wiederholt bis 1. Decbr. — Ap. Zeno Lett. IV. p. 67. f. — Textb. 12. *Wien, 1725. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

618. ***Giunone placata.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ippolito Zanelli** (Ferrarese.) Mus. von **J. J. Fux.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — La Faustina sang den Part der Juno. — Textb. *Wien, Van Ghelen. 1725.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

619. ***L' Inimico generoso.*** Ser. — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

Comp. 1709. (Allacci.)

620. ***Mosè Liberato dal Nilo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **G. Porsile.**

1. März.

621. ***Giobbe.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cav. Leop. Villatti de Villatburg.** Mus. von **Giov. Perroni.**

Im März.

622. ***Le Profezie evangeliche d' Isaia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**

23. März. Wien. Diar. — Wiederholt 12. April 1729. Wien. Diar.

623. ***Il Trionfo della Religione e dell' Amore.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

25. April. Am Tage des h. Benedict im Kloster von Maria von Montserrat in Wien gegeben. Im Wien. Diar. wird es ein Theatral-Festin oder Serenata genannt, in dem Partituren-Verzeichniss aber unter den Oratorien aufgezählt. — Textb. *Wien, 1725. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

1726.

624. ***Amalasunta.*** Op. 3 atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*

Text von **Fr. Ant. Bonlini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

Im Carneval.

625. ***Spartaco.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

Balletmus. von **Nic. Matteis.**

21. Febr. Wien. Diar. 27. Febr. wiederholt. — La Faustina sang darin den Part der buffa graziosa der Gianisbe. — Ap. Zeno, lett. IV. p. 98. — Textb. 12. *Wien, 1726. Van. Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

626. ***La Corona d' Arianna.*** Fest. Teatr. per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

28. Aug. Zum Geburtsfeste der Kaiserin Elisabeth Christina. — Wien. Diar. —4. u. 18. Septbr. wiederholt. — Textb. *Wien, 1726. Van Ghelen.*

627. ***Il Tempio di Giano chiuso da Cesare Augusto.*** Comp. da Camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. Wien. Diar.

628. ***Il Contrasto della Bellezza e del Tempo.*** Compon. da Camera. 2 Voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **Franc. Conti.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

629. ***I Due Dittatori.*** Op. in 5 Acten. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Aqostolo Zeno.** Mus. von **Ant. Caldara.**

(Poesie dramm. Vol. VI.)

4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — Am 10. Nov. wiederholt. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1726. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

630. ***Issicratea.*** Festa Teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **Franc. Conti.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Wien. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1726. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

631. ***Nigella e Tirsi.*** Pastorale a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

Ueber Befehl der reg. Kaiserin componiert. — *Part. k. k. Hofbibl.*

632. ***Assalone Nemico del padre amante.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **G. Porsile.**

14. März. Wien. Diar.

633. ***Gioseffo, che interpreta i sogni.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **J. B. Neri.** Mus. von **Ant. Caldara.**

28. März Wien. Diar.

634. ***Gioaz.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**

4. April. Wien. Diar.

635. ***Il Testamento di nostro Signore sul Calvario.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **J. J. Fux.**

16. April. — Wiederholt 8. April 1727. Wien. Diar.

636. ***S. Giovanni Nepomuzeno.*** Cant. — *Part. k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

In der Kapelle des Schlosses Mirabell in Salzburg aufgeführt.

1727.

637. ***Don Chisciotte in corte della Duchessa.*** Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

(Wien. Diar. — Textb. — Partitur. — Allacci.)

Balletmus. von **Nic. Matteis.**

6. Febr. Auf dem kleinen teatro bei Hofe — wiederholt 12. und 16. Febr. Wien. Diar. Die Oper gefiel sehr. — Textb. 12. *Wien, 1727. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

638. ***Imeneo.*** Dramma per Musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** Mus. von **Ant. Caldara.**

(Poesie dramm. Vol. VII.)

Balletmus. von **Nic. Matteis.**

30. Aug. In der Favorita. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1727. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

639. ***La Clemenza di Cesare.*** Servizio di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

1. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

640. ***Dialogo tra l' Aurora ed il Sole.*** Serv. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Claud. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia. *Part.*

641. ***Ornospade.*** Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Apostolo Zeno.** Mus. von **Ant. Caldara.**

(Poesie dramm. Vol. VII.)

Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — dann noch bis zum 19. Nov. zweimal wiederholt. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1727. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

642. ***Archidamia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Claud. Pasquini.** Mus. von **Joh. Georg Reutter d. j.**

22. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1727. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

643. ***L' Esaltazione di Salomone.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Bern. Maddali.** Mus. von **Gius. Porsile.**

6. März. Wien. Diar.

644. ***Abele.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Jos. Sallo.** (Padovano.) Mus. von **G. Reutter, d. j.**

13. März. Wien. Diar.

645. ***S. Battista.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**

27. März. Wien. Diar. — Wiederholt 1740.

(„Il Testamento" von Fux vom J. 1726 (n. **635.**) — am 8. Apr. 1727 wiederholt. Wien. Diar.)

1728.

646. ***La Forza dell' amicizia in Oreste e Pilade.*** Oper. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. I. Act von **Georg Reutter.**

II., III. Act und Intermezzi von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

17. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth in Graz, während der Huldigungsreise der Majestäten.

647. ***La Corona d' Imeneo.*** Cant. 4 Voci. — Mus. Ver. Arch. *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

648. ***Dialogo tra Minerva ed Apollo.*** Serv. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

649. ***Mitridate.*** Dramma per Musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
4. Nov. in Wien. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — 13. Nov. wiederholt. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1728. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

650. ***Pieria.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Wien. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1728. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

651. ***La Destruzione d' Hai.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Franc. Bosellini.** Mus. von **Ign. Conti.**
19. Febr. Wien. Diar.

652. ***Elia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cav. Leop. Villati de Villatburg.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
26. Febr. Wien. Diar.

653. ***Gionata.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
4. März. Wien. Diar.

654. ***La Deposizione dalla croce di Gesù Cristo Salvator nostro.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **J. J. Fux.**
23. März. In der grossen Hofkapelle. Wien. Diar. — Wiederholt 1738.

655. ***L' Umiltà coronata.*** Azione sacra. (Molitor.) —
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ant. Lotti.**

1729.

656. ***I Disingannati.*** Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
8. Febr. Auf dem kleinen Theater in der Burg, am 15. Febr. wiederholt. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1729. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

657. ***Lo Sciocco deluso.*** Com. con Arie. (Molitor.) —
Text von? Mus. von **Nic. Matteis.**
Febr. Aufgeführt von den Edelknaben bei Hofe.

658. ***La Magnanimità di Alessandro.*** Festa di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Georg Reutter d. j.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

659. ***Caio Fabbrizio.*** Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI. — Wr. Diar. — Wieder aufgeführt 1730. — Textb. 12. *Wien, 1730. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

660. ***Telesilla.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Porsile.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wr. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1729. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

661. ***La Gara di Pallade, Dea della Virtù, e Venere, Dea d'Amore.*** Cant. 2 voci. — (Wien. Mus. Ver. Arch.)
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin. *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

662. ***Il Natale di Minerva.*** Serenata. (Molitor.)
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

663. ***Bersabea ovvero il Pentimento di David.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **J. B. Catena.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
12. März. Wr. Diar.

664. ***Mosè nell' Egitto.*** Az. sacra. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cav. Leop. Villati.** Mus. von **Ign. Conti.**
22. März. Wr. Diar.

665. ***Naboth.*** Az. sacra. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **A. Caldara.**
31. März. Wr. Diar. — Wiederholt 1738.
(Le profezie d'Isaia von Caldara vom J. 1725, wiederholt 31. März 1739. Wr. Diar.)

1730.

666. ***Artaserse.*** Dramma 3 Atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **Abb. Metastasio.** (Op. I.) Mus. von **Leonardo Vinci.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin.

667. ***Scipione Africano il maggiore.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

668. ***Dialogo tra la vera disciplina ed il Genio.*** Festa di Camm. a 2 Voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia. — Wiederholt 1735.

669. ***Germania il dì che spende Sagro all' Augusto nome.*** Cant. 2 Voci. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers vorgetragen von seinen Töchtern den Erzherzoginen M. Theresia und M. Anna.

670. ***Plotina.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gg. Reutter d. j.**

19. Nov. Zum Namensfeste der Kaiserin Elisabeth Christina. Wr. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1730. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

671. ***Elisabetta.*** Cant. —

Text von **Franc. Brunamonti.** Mus. von **Joh. Perroni.**

19. Nov. Tafelmusik zum Namenstag der Kaiserin.

Ausserdem Wiederholungen von Caio Fabrizio (1729).

672. ***Nigella e Clori.*** Cant. past. a 5 voci. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

In der Favorita gesungen von den Erzherzoginen M. Theresia und M. Anna und 3 Hofdamen.

673. ***La Verità nell' inganno.*** —

8. 9. 12. 15. Febr. Wiederholung von **533.** — Wr. Diar.

674. ***L' Ubbidienza a Dio.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Ant. Mar. Luchini.** Mus. von **Gius. Porsile.**

9. März. Wr. Diar.

675. ***Il Profeta Elia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Gaetano Zati.** Mus. von **Carl. Badia.**

2. März. Wr. Diar.

676. ***La Passione del N. S. Gesù Cristo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VII.) Mus. von **Ant. Caldara.**

4. Apr. Wr. Diar. — Wiederholt 1736, 27. März. Wr. Diar.

1731.

677. ***La Pazienza di Socrate con due moglj.*** Scherzo dramm. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Nic. Minato.** Mus. Anfang des I. u. der III. Act von **Ant. Caldara.**

Der Rest von **G. Reutter d. j.**

Balletmus. von **Nic. Matteis.**

17. Jänner. Carneval. — Wiederholung 23. Jänner und 4. Febr. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1731. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

678. ***Dialogo tra la Inclinazione ed il Bene.*** Festa di cam. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**

26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Anna. *Part. Verz.*

679. ***Enea negl' Elisj o Il tempio dell Eternità.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. IV.) Mus. von **J. J. Fux.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

28. Aug. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina, in der Favorita. Wr. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1731. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

680. ***La Generosità di Artaserse con Temistocle.*** Festa di cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**

1. October in der Favorita zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. Wr. Diar.

681. ***Il Tempo e la verità.*** Ser. — Dialogo a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

682. ***Il Demetrio.*** Dramma per Mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. I.) Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

4. Nov. in der Burg zum Namenstag des Kaisers Karl VI. — Wiederholungen 25. Nov. und 1. Dec. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1731. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

683. ***Livia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — Textb. 4. *Wien, 1731. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

684. ***Dialogo tra l' Aurora ed il Sole.*** Ser. — *Part. Verz.*

Text von? Mus. von **G. Reutter.**

685. ***Il Nome di Giove celebrato dalle Grazie e dalle Muse.*** Cant. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**

Vorgetragen von den Erzherzoginen M. Theresia und M. Anna.

686. ***Daniello.*** Az. sacra. — *Part. Verz.*

Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **G. Ad. Hasse.**

15. Febr. Wr. Diar.

687. ***I Due Rè, Roboamo, e Geroboamo.*** Istor. sacra. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Franc. Fozio.** Mus. von **Gius. Porsile.**

22. Febr. Wr. Diar.

688. ***David umiliato.*** Orat. — *Part. Verz.*

Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**

12. März. Wiener Diar.

689. ***S. Elena al Calvario.*** Sep. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** Mus. von **Ant. Caldara.**

20. März. Wr. Diar. — Wiederholt 16. Apr. 1737.

690. ***Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno.*** Orat. — Wr. Diar.

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**

17. Juli. Wr.-Diar.

1732.

691. ***L' Issipile.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. II.) Mus. von **Franc. Conti.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

Im Carneval 1732. — Textb. 12. *Wien, 1732. Van Ghelen.* — (Wien. Mus. Ver. Arch.)

692. ***Dialogo Pastorale tra il Decoro e la Placidezza.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Anna. *Part.*

693. ***L' Asilo d'amore.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. III.) Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

28. August in Linz bei der Erbhuldigung. Zum Namenstage der regierenden Kaiserin. Wr. Diar. — Dort im kais. Schlossgarten unter freiem Himmel gegeben. — Textb. 4. *Wien, 1732. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

694. ***Dialogo.*** Pastorale a 5 voci. — *k. k. Hofbibl.*

Text von? Mus. von **G. Porsile.**

28. Aug. Zum Namenstage der regierenden Kaiserin.

695. ***Alessandro il grande.*** Festa di Camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**

1. Octob. Bei der Erbhuldigung in Linz zum Geburtstage Kaiser Karl VI. Wr. Diar.

696. ***Dialogo tra la Prudenza e la Vivacità.*** Festa di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia. *Part. Verz.*

697. ***Adriano in Siria.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. I.) Mus. von **Ant. Caldara.**

Balletmus. von **N. Matteis.**

9. Nov. in der Burg zu Wien. Verschoben zum Namenstage des Kaisers Karl VI. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1732. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

698. ***Zenobia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gg. Reutter d. j.**

19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. — Wr. Diar. — Textb. *Wien, 1732. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

699. ***Nigella e Nisa.*** Pastorale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
? unbekannt.

700. ***Il Bagno.*** Cant. a 3 voci. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **Ant. Lucchini.** Mus. von **P. Casati.**
Kammerfest der Majestäten in Karlsbad.

701. ***Pastorale a due voci.*** — Textb. *Wien, 1732. Van Ghelen.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gg. Reutter d. j.**
Bei der Anwesenheit der Majestäten Kaiser Karl VI. und der Kaiserin Elisabeth im Garten des Schlosses Neu-Wartenburg auf Veranlassung des Eigenthümers des Schlosses Grf. Joh. Alb. St. Julien, Oberst-Falkenmeister.

702. ***La Divina providenza in Ismael.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Mar. Lucchini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
6. März in der grossen Hofkapelle. — Wr. Diar.

703. ***L' Osservanza della divina legge nel Martirio de' Maccabei.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Mar. Lucchini.** Mus. von **Franc. Conti.**
13. März. Wr. Diar.

704. ***Sedecia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
27. März. Wr. Diar.

705. ***La Morte d' Abel figura di quel del Nostro Redentore.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
8. April. Wr. Diar.

1733.

706. ***Sancio Panza, Governatore dell' isola Barataria.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
27. Jänner. Im kleinen Theater der Burg. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1733, Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

707. ***L' Adolescenza coronata dal Senno.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **M. J. Hellmann.**
26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Anna. — *Part. Verz.*

708. ***L' Olimpiade.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. II.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **Nic. Matteis.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina in der Favorita. Textb. 12. *Wien, 1733. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

709. ***Ciro in Armenia.*** Festa di Camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Georg Reutter.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. — Wien. Diar.

710. ***Il Natale d' Augusto.*** Cant. a 3 voci. — *Part. Verz.*
Text von? Mus. von **Ant. Caldara.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers. — *Part. Verz.*

711. ***La Maestà condotta al Tempio di Onore da Consiglio.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Max. Jos. Hellmann.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

712. ***Demofoonte.*** Festa teatrale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. IV.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers. Wiederholt 7. u. 24. Nov. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1733. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

713. ***Clelia.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**
19. Nov. Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wien. Diar. — Textb. *Wien, Van Ghelen 1733.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

714. ***Siroe.*** Op. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** Mus. von **J. A. Hasse.**
Unbekannt. *Part. Verz.*

715. ***Ezechia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ant. Mar. Lucchini.** Mus. von **Ign. Conti.**
27. Febr. Wien. Diar.

716. ***Il Ritorno di Tobia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
5. März. Wien. Diar.

717. ***Giuseppe riconosciuto.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VII.) Mus. von **G. Porsile.**
12. März. Wien. Diar.

718. ***Gerusalemme convertita.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
31. März. Wien. Diar.

Das Wiener Diarum gibt auch für den 17. u. 27. März zwei nicht näher bezeichnete ital. Oratorien an.

1734.

719. ***Cleonice.*** Dramma 3 Atti. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. e.*
Text von **P. Metastasio.** Mus. von **J. A. Hasse.**
Febr. Im Carneval.

720. ***Pastorale.*** Festa di cam. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**

26. Juli. Zum Namensfeste der Erzherzogin M. Anna. — *Part. Hofbibl.*

721. ***Enone.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VII.) Mus. von **Ant. Caldara.** Balletmus. von **N. Matteis.**

28. Aug. Zum Geburtstage der reg. Kaiserin in der Favorita. Wiederholt 5. Septbr. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1734. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

722. ***La Gratitudine di Mitridate.*** Festa di Camera. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Georg Reutter.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI. Wien. Diar.

723. ***La Virtù, guida della Fortuna.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **M. Jos. Heilmann.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

724. ***La Clemenza di Tito.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. III.) Mus. von **Ant. Caldara.**

4. Nov. Zum Namenstage des reg. Kaisers. Wiederholt 11. und 22. Nov. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1734. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

725. ***Dafne.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
Zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christina.

726. ***Le Lodi d' Augusto.*** Festa di cam. a 4 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**
Die Erzherzoginen Maria Theresia und Maria Anna wirkten mit.

727. ***Abigaile.*** Orat. — *Part. Verz.*
Text von **Francesca Manzoni.** Mus. von **M. Jos. Heilmann.**
3. Apr. Wien. Diar.

728. ***La Betulia liberata.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VI.) Mus. von **G. Reutter d. j.**
8. Apr. Wien. Diar. Wiederholt 1740.

729. ***La Debbora.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Francesca Manzoni.** Mus. von **Ign. Conti.**
16. Apr.? Das Wien. Diar. gibt für diesen Tag ein Oratorium an, ohne es zu nennen.

730. ***S. Pietro in Cesarea.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
20. Apr. Wien. Diar.

1735.

731. ***La Fortuna annichilata dalla Prudenza.*** Festa di Cam. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**

26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Anna. *Part. Verz.*

732. ***Le Grazie vendicate.*** Festa di cam. a 3 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. III.) Mus. von **Ant. Caldara.**

28. Aug. Zum Geburtstage der reg. Kaiserin. Die Darstellenden waren die Erzherzoginen M. Theresia und M. Anna und „Frayla Contessa Fixin.“ Part. wie n. **735.**

733. ***Il Natale di Minerva Tritonia.*** Festa per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

28. Aug. Zum Geburtstage der reg. Kaiserin Elisabeth.

734. ***La Liberalità di Numa Pompilio.*** Serviz. di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**

1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers.

735. ***Il Palladio conservato.*** Comp. di Cam. a 3 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **G. Reutter.**

1. Oct. Die Darstellenden waren die Erzherzoginen M. Theresia und M. Anna und „Frayla Contessa Fixin.“ Part. Zum Geburtstage des Kaisers Karl VI.

736. ***La Fama accresciuta dalla Virtù.*** Festa di cam. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Porsile.**

15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia. — *Part. k. k. Hofbibl.*

737. ***Scipione Africano il Maggiore.*** Festa di Cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ant. Caldara.**

4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers.

738. ***Il Sacrificio in Aulide.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Pariati.** Mus. von **Georg Reutter, d. j.**

19. Nov. Zum Namenstage der regierenden Kaiserin. Wien. Diar. — Textb. *Wien, 1735. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

739. ***Componimento Drammatico che introduce ad un ballo.*** — *Part. k. k. Hofbibl.*

Text von **P. Metastasio.** Mus. von **Ant. Caldara.**

? Dieselben 3 Darstellenden, wie in dem Componimento **735.**

740. ***Il Figliuolo prodigo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**
10. März.

741. ***Gesù presentato nel Tempio.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apostolo Zeno.** (Op. Vol. VIII.) Mus. von **Ant. Caldara.**
? Das Wien. Diar. führt in der Fastenzeit 6 bei Hof gegebene Oratorien an, und bezeichnet nur Figlinol prodigo mit dem Titel für den 10. März. Die übrigen 5 sind nach demselben vertheilt auf den 3., 17., 22. März und 5. April. Das Partituren-Verzeichniss enthält für das Jahr 1735 nur die beiden eben verzeichneten. Es scheint, dass für die übrigen 4 durch Wiederholungen früherer Compositionen gesorgt wurde, wie Sisara von Porsile, Debbora von Ig. Conti.

742. ***Gioas, Rè di Giuda.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VI.) Mus. von **G. Reutter d. j.**

1736.

743. ***Achille in Sciro.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
12. Febr. Zur Vermählung der Erzherzogin M. Theresia mit Herzog Franz Stephan von Lothringen. Auf dem grossen Hoftheater. — Wien. Diar. — Wiederholt 13. Febr. — Textb. 12. *Wien, 1736. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

744. ***La Speranza assicurata.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**
13. Mai, in Laxenburg. Zum Geburtstag der Erzherzogin M. Theresia. — *Part.-Verz.*

745. ***Amore insuperabile.*** Festa di cam. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Anna.

746. ***Ciro riconosciuto.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
28. August. Zum Geburtstage der regierenden Kaiserin. — Wiederholt am 2. und 12. September. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1736. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

747. ***Diana vendicata.*** Festa teatrale. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
19. Nov. Zum Namenstage der regierenden Kaiserin. Textb. 4. *Wien, 1736. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

748. ***Trajano.*** Festa di cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers.

749. *Il Temistocle.* Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **Ant. Caldara.**
Balletmus. von **N. Matteis.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers. Wiederholt 5. Dec. Wien. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1736. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

750. *Statira.* Festa di Camera. (Molitor.)
Text von **Apost. Zeno?** Mus. von **G. Reutter.**

751. *Giuseppe, che interpreta i Sogni.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **J. B. Neri.** Mus. von **Franc. Conti.**
23. Febr. Wien. Diar.

752. *Il Giusto afflitto nella persona di Giob.* Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Ign. Conti.**
8. März. Wien. Diar.
Das Wien. Diar. führt am 15. März ein italienisches Oratorium ohne Titel an. Ausser diesen 2 neuen Oratorien gibt das Wien. Diar. 2 Wiederholungen an: am 1. März 1736: Sisara von Porsile (n. **558.**) und am 27. März 1736: La Passione di G. C. von Caldara (n. **676.**).

1737.

753. *Sesostri.* Dramma per musica. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati ed Ap. Zeno.** Mus. von **G. Porsile.**
(Poes. dramm. Vol. X.)
Im Carneval 1737.

754. *Alessandro in Sidone.* Tragicomedia per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati e Ap. Zeno.** Mus. von **Giov. Bononcini.**
(Poes. dramm. Vol. XI.)
Balletmus. von **N. Matteis.**
6. Febr. Wiederholt 5 März. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1737. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.) Vgl. n. **570.**

755. *La Gara del Genio con Giunone.* Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
13. Mai in Laxenburg. Zum Geburtstage der Erzherzogin M. Theresia. *Part.*

756. *Il Premio dell' onore.* Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **M. Gius. Hellmann.**
26. Juli. Namenstag der Erzherzogin M. Anna.

757. *Alessandro Severo.* Festa di cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **G. Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers. Wr. Diar.

758. ***Il Giudizio rivocato.*** Seren. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Porsile.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzh. M. Theresia. Wr. Diar.

759. ***Allegoria.*** Per Sopran Solo.
Text von? Mus. von **Carlo Arrigoni.**
4. Nov. Namenstag des Kaisers. (Molitor.)

760. ***La Generosità di Artaserse.*** Serenata. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers.

761. ***La Madre di Maccabei.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Francesca Manzoni** (Milanese). Mus. von **Gius. Porsile.**
14. März. Wr. Diar.

762. ***Il Gedeone.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Andrea Perrucci.** Mus. von **Nic. Porpora.**
28. März. Wr. Diar.

763. ***Ezechia.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Ap. Zeno.** (Poes. dramm. Vol. VIII.) Mus. von **G. Bononcini.**
4. April. Wr. Diar. — Ein nicht näher bezeichnetes Oratorium führt das Wiener Diar. am 21. März an. S. Elena al Calvario von Caldara?

1738.

764. ***Gli Augurj spiegati.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **L. Ant. Predieri.**
13. Mai in Laxenburg. Zum Geburtstag der Erzh. Maria Theresia.

765. ***La Pace richiamata.*** Ser. a 2 voci. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
26. Juli. Zum Namensfeste der Erzherzogin Maria Anna.

766. ***Il Parnaso accusato e diffeso.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **G. Reutter.**
28. Aug. in der Favorita. Zum Geburtstage der regierenden Kaiserin. Wr. Diar. — Textb. *Wien, 1738. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

767. ***La Pietà del Numa.*** Festa di cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers. Wr. Diar.

768. ***La Pace fra la Virtù e la Bellezza.*** Festa di cam. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. III.) Mus. von **Luc. Ant. Predieri.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

769. ***Perseo.*** Festa di cam. Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **L. Ant. Predieri.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers. Wr. Diar.

770. ***L' Alloro illustrato.*** Festa teatr. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter d. j.**
19. Nov. Zum Geburtstage der Kaiserin. Wr. Diar.

771. ***Flavio Anicio.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Apost. Zeno.** Mus. von **Bernasconi.**

772. ***Ester.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** Mus. von **Carlo Arrigoni.**
März oder April. Wr. Diar. — Textb. 4. 1738. *Ghelen.* (Allacci.)

773. ***Il Sagrificio d'Abramo.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Francesca Manzoni.** Mus. von **L. Ant. Predieri.**
Im März oder April.

Nach dem Wiener Diarium wurden bei Hofe vier nicht näher bestimmte Oratorien in der Fastenzeit 1738 gegeben, am 13., 20., 28. März und 1. April, darin werden die beiden eben angeführten mitbegriffen gewesen sein, ferner die Wiederholungen Fux, Deposizione della Croce (1728). Bernasconi, Betulia liberta.

1739.

774. ***Il Vero omaggio.*** Cant. 2 voci. — *k. k. Hofbibl. Mpt. Verz. c.*
Text von **P. Metastasio.** Mus. von **Gius. Bonno.**
26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin Maria Anna.

775. ***Astrea Placata ovvero la felicità della terra.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. V.) Mus. von **L. Ant. Predieri.**
28. Aug. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina.

776. ***Il Natale di Numa Pompiglio.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
1. Oct. Zum Geburtstag des Kaisers. Wr. Diar.

777. ***L' Eroina d'Argo.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **G. Reutter.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia. *Part.*

778. ***La Vera Nobiltà.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
15. Oct. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Theresia.

779. ***Il Sogno di Scipione.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. I.) Mus. von **L. Ant. Predieri.**
4. Nov. Zum Namenstage des Kaisers Karl VI.

780. ***Il Nume d'Atene.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Gius. Bonno.**
19. Nov. Zum Namenstage der regierenden Kaiserin. — Wr. Diar.

781. ***La Forza dell' Amore e dell' odio.*** Ser. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Araija.**
1739. *Part. Verz.*

782. ***Il Demetrio.*** Dramma per mus. — *Part. Verz.*
Text von **P. Metastasio.** Mus. von **I. Ad. Hasse.**
Zur Messe in Reggio.

783. ***Eleazaro.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von? Mus. von **Gius. Bonno.**
Im Februar oder März. Wr. Diar.

784. ***La Maria lebbrosa.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio?** Mus. von **J. G. Reutter d. j.**
Febr. oder März. Wr. Diar.

785. ***La Colpa originale.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Pariati.** Mus. von **Ign. Conti.**
Im Febr. oder März.

Auch dieses Jahr gibt das Wiener Diar. drei nicht näher bezeichnete Oratorien an, welche in der öffentlichen Hofkapelle aufgeführt wurden, am 19., 26. Februar und 5. März.

1740.

786. ***La Generosità Spartana.*** Ser. — *Part. k. k. Hofb.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
13. Mai in Laxenburg. Zum Geburtstage der Erzherzogin M. Theresia.

787. ***I Lamenti d'Orfeo.*** Ser. — *Part. Verz.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Christ. Wagenseil.**
26. Juli. Zum Namenstage der Erzherzogin M. Anna.

788. ***Zenobia.*** Dramma per mus. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VI.) Mus. von **L. Ant. Predieri.**
28. Aug. in der Favorita. Zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christina. Wr. Diar. — Textb. 12. *Wien, 1740. Van Ghelen.* (Wien. Mus. Ver. Arch.)

789. ***Il Natale di Giove.*** Az. teatrale. —
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. I.) Mus. von **Gius. Bonno.**
1. Oct. Zum Geburtstage des Kaisers.

790. ***S. Paolo in Atene.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **Cl. Pasquini.** Mus. von **Gius. Bonno.**
März oder April. Wr. Diar.

791. ***Isacco, figura del Redentore.*** Orat. — *Part. k. k. Hofbibl.*
Text von **P. Metastasio.** (Op. Vol. VII.) Mus. von **L. Ant. Predieri.**
12. April. Wr. Diar.

Die übrigen unbestimmt gelassenen Oratorien fielen nach dem Wiener Diar. auf den 12., 23., 31. März und 8. April.

Register.

Die Zahlen des Registers bedeuten die Nummern des Verzeichnisses.

Abbatino Ant. Mar., Mus. zu Op. 54.
L' Abdolonimo Op. 458.
Abele. Or. 644.
Abigaile. Or. 727.
Gli Aborti della fretta. Mus. d. cam. 180.
Academia VI. Cant. 232.
Achille in Sciro. Op. 35.—743.
Achille in Tessaglia. Tratt. mus. 178.
L' Adalberto. Dram. p. carn. 328.
Addimari Florent. Text zur Op. 394.
L' Adolescenza coronata. Ser. 707.
Adriano in Siria. Fest. teatr. 697.
Adriano sul monte Casio. Op. 131.
Gli Affetti più grandi vinti. Op. 387.
Agiatide e Ismene. Ser. 609.
Agrippina, Ser. 467.
Alba Cornelia. Op. 502.
Albergotti C. P. C. Mus. zu Or. 391. 401.
L' Albero del Ramo d'oro. Intr. Ball. 176.
Alboino. Op. 434.
Alceste. Op. 371. — 544.
L' Alcindo. Op. 48.
Alessandro il Grande. Fest. d. cam. 695.
Alessandro in Sidone. Tragic. 754. 570.
Alessandro Severo. Fest. d. cam. 757.
Allegoria. 759.
Allegrezze del mondo. Melodr. 1.
L' Alloro illustrato. Fest. teatr. 770.
L' Almonte. Op. 24.
Altera Bethehem. Orat. 218.
Amalasunta, Op. 624.
Amalteo Aur. Text zu Op. 17. 20. 29. 73. — Ser. 23. 27. — Orat. 30.
L' Amazona corsara. Op. 362.
L' Ammalato imaginario. Ser. 492.
Amore da senno. Dramm. 317.
L' Amore in sogno. Ser. 294.
Amore insuperabile. Divert. 745.
Amore in Tessaglia. Ser. 540.
Amor non vuol inganni. Pastor. 185.
L' Amor per virtù. Op. 324.
Amore tra nemici. Op. 447.
L' Amor vuol somiglianza. Op. 392.
Gli Amori d' Alessandro. Fest. teatr. 15.
Amori di Apollo. Fest. teatr. 20.
Gli Amori di Cefalo e Procri. Div. 66.
Amor vittorioso. Appl. mus. 139.
Amulio e Numitore. Op. 268.
Ancioni G. B. Text zu Ser. 477. — Or. 408.
Andromaca. Op. 605.
Andromoda. Ser. 393. 506.
L'Anima mortale creata. Or. 588.
Angelico. Ser. 564.
Angelica vincitrice d' Alcina. Op. 520.
Angelico Michelangelo. Text z. Or. 307.
Apolloni Apollonio. Text z. Op. 40.
Apolloni Gius. Text z. Or. 274.
Apollo deluso. Op. 70.
Apollo in cielo. Comp. d. cam. 562.
Applauso musicale. 335.
Araja. Mus. z. Ser. 781.
Archelao. Op. 580.
Archidamia. Fest. teatr. 642.
Gli Argonauti in viaggio. Div. 196.
Arianna e Teseo. Op. 505. 528.
Ariosti Attilio. Mus. zu Op. 447. — Ser. 405. 410. 435. 436. — Or. 418. 431. 472.

Aristomene Messeniano. Op. 78.
Arminio. Ser. 426.
L'Arpa festeggiante. Festa mus. 11.
Arrighini. Text z. Or. 579.
Arrigoni Carlo. Mus. zu Ser. 759. — Or. 772.
Arrigoni G. Giac. Mus. z. Op. 15.
L'Arrivo della gran Madre. Comp. p. mus. 493.
Arsace fondatore. Op. 313. 360.
Artaserse. Op. 666.
L'Ascanio. Op. 346.
L'Asilo d'Amore. Fest. teatr. 693.
Assalone. Orat. 565.
Assalone nemico del padre. Or. 632.
Astarto. Op. 539.
Astrea placata. Ser. 775.
Atalanta. Op. 69.
Atenaide. Op. 466. 507.
Gli Atomi d'Epicuro. Op. 90.
Gli Auguri spiegati. Ser. 764.
Avanzo, Barone. Text z. Or. 602.
L'Avidità di Mida. Div. 85.
Le Azioni fortunate di Perseo. Ser.? 275.

Badia Carlo Agost. Mus. zu Op. 362. 378. — Ser. 331. 359. 366. 368. 370. 372. 374. 377. 379. 385. 388. 395. 398. 402. 439. 452. 487. 598. — Or. 307. 308. 319. 381. 407. 415. 432. 444. 445. 455. 469. 479. 483. 501. 536. 675.
Il Bagno. Cant. 700.
Balbi Ign. Mus. z. Or. 569.
Baldasari Pietro. Mus. z. Ser. 437.
Baldracca. Op. 156.
Batto convertito in Sasso. Div. 100.
Il Bel genio dell' Austria. Ser. 598.
Benche vinto vince Amore. Op. 68.
Bernabei. Mus. z. Op. 255. 271. 273. 346. 347. 348. 349. — Ser. 279.
Bernardoni Ant. Text z. Op. 392. 425. 447. 474. 488. — Ser. 383. 393. 395. 399. 402. 404. 405. 417. 423. 426. 427. 435. 448. 450. 452. 461. — Or. 430. 432. 443. 445. 456. 470.
Bernasconi. Mus. z. Op. 771.
Bernini Giov. Text z. Or. 81.
Bersabea. Or. 663.
Bertali Ant. Mus. z. Op. 10. 14. 17. 20. 43. 49. 57. — Ser. 2. 5. 23. 39. Or. 36. 38.
La Betulia liberata. Or. 728.
La Bevenda di fiele. Or. 234.
De Bicilly Benigne. Mus. z. Or. 81.
Bonarelli Pietro. Text z. Op. 66.
Bonaventura Giov. Mus. z. Op. 94.
Bonlini Fr. Ant. Text z. Op. 624.
Bonno Gius. Mus. zu Ser. 699. 745. 748. 755. 757. 760. 765. 767. 774. 776. 778. 780. 786. 789. — Or. 783. 790.
Bononcini Marc. Ant. Mus. z. Op. 333. 413? 440. 473. 474. — Ser. 426. 427. 453. — Or. 442. 471. 484.
Bononcini Giovanni. Mus. zu Op. 364. 387. 408. 409. 413? 424. 433. 437. 446. 458. 475. 559. 754. — Ser. 367. 369. 382. 390. 404. 412. 417. 449. 451. 493. — Or. 763.
Boretti G. A. Mus. z. Op. 25.
Boselini Franc. Text z. Or. 651.
Brunamonti Franc., Text zu Ser. 671.

La Caduta di Gerico. Or. 555.
Caio Fabbrizio. Op. 659.
Caio Gracco. Op. 473.
Caio Marzio Coriolano. Op. 530.
Caio Popilio. Div. 411.
Caldano Conte. Text z. Or. 22.
Caldara Ant. Mus. z. Op. 466. 507. 530. 533. 542. 550. 553. 560. 572. 575. 581. 586. 604. 605. 607. 614. 617. 624. 629. 637. 638. 641. 646. 649. 656. 659. 677. 682. 693. 697. 706. 708. 712. 721. 724. 743. 746. 749. — Ser. 464. 521. 543. 562. 563. 583. 595. 597. 609. 619. 631.

647. 661. 662. 668. 669. 672. 673. 683. 685. 710. 726. 732. 733. 737. 739. — Or. 478. 490. 491. 497. 510. 537. 538. 546. 555. 565. 590. 591. 601. 612. 622. 623. 633. 634. 636. 645. 653. 665. 676. 688. 689. 704. 705. 718. 730. 741.

Camilla, regina de Volsci. Op. 333.

Il Campidoglio ricoperato. Op. 463.

Cantate. 4. 12. 16. 44. — **C. allegorica.** 561.

Cantica di Salomone. Or. 243.

Capellini C. Mus. z. Ser. 44. 157. 158.

Caproli Carlo. Mus. z. Or. 206.

Il Carceriere di se medesimo. Op. 394.

Caresana. Text z. Ser. 181.

Casati P. Mus. z Ser. 700.

La Casta Penelope. Op. 76.

De Castelli N. Text zu Ser. 492.

De Castelli P. Text z. Or. 205. 501.

Castelli Paolo. Mus. z. Or. 205.

La Castità al cimento. Or. 490.

Catena Giov. B. Text z. Or. 663.

Cavalli Fr. Mus. z. Op. 9. — Ser. 3.

La Cena del Signore. Or. 567.

Cesti M. Anton. Mus. z. Op. 40. 45. 51. 52. 59. 60. 61.

Chilonida. Op. 122. 132. 460.

La Chimera. Op. 192. 288.

La Chioma di Berenice. Fest. mus. 314.

Chi più sa manco l'intende. Op. 72.

Ciallis Rinaldo. Text z. Or. 380. 468.

Cibele ed Atti. Op. 49.

Cicognini Giac. Andr. Text z. Op. 9. 15.

Cidippe. Op. 84.

Il Cielo, la Terra, l'Abisso. Or. 165.

Le Cinque piaghe di Cristo. Or. 136.

Le Cinque vergini prudenti. Or. 342.

Circe fatta saggia. Ser. 494.

Ciro. Op. 511.

Il Ciro crescente. Div. 23.

Ciro in Armenia. Div. 709.

Ciro riconosciuto. Op. 746.

Clelia. Festa teatr. 713.

La Clemenza di Augusto. Div. 399.

La Clemenza di Cesare. Div. 639.

La Clemenza di Davidde. Or. 407.

Cleonice. Op. 719.

La Cloridea. Op. 42.

Clotilde. Op. 421.

La Colpa originale. Or. 545. 785.

La Comedia del Segreto. Div. 353.

Comedia ridicula. 65.

Il Commun giubilo di mondo. Div. 370. 379.

Componimento a 2 voci 615. dramm. 739.

Concerto musicale. 227.

La Concordia della Virtù. Div. 395

La Concordia de' Pianeti. Ser. 597.

Concorso dell' Allegrezza. Ball. 50.

La Congiura del Vizio. Scherzo 283.

La Conquista delle Spagne. Ser.? 440.

La Conquista del Vello d'oro. Fest. teatr. 138.

La Contesa dell' Aria e dell' Aqua. Fest. Cav. 57.

Contesa de Numi. Div. 595.

Il Contrasto della Bellezza e del Tempo. Div. 628.

Conti Franc. Mus. zu Op. 421. 482. 502. 503. 507. 511. 512. 519. 527. 539. 549. 554. 570. 573. 580. 592. 603. 613. 630. 691. — Ser. 492. 494. 540. 561. 587. 596. 606. 608. 628. — Or. 429. 545. 557. 568. 577. 602. 611. 703.

Conti Ign. Mus. z. Ser. 640. 650. 651. 713. 720. 731. 734. — Or. 664. 715. 729. 740. 751. 752. 785.

La Conversione di Maddalena. Or. 390.

Il Convito di Baldassare. Or. 401.

De Cordova Ant. Text z. Comp. 87.

Cornacchia C. G. Text z. Or. 517.

La Corona d' Arianna. Fest. teatr. 626.

La Corona d' Imeneo. Cant. 647.

La Corona di spina cangiata. Or. 119.

Corradi Giul. Ces. Text z. Op. 362.
La Corte. Or. 381.
Costa Ant. Mus. zu Or. 517.
Costantino. Op. 522.
La Costanza d' Ulisse. Op. 378.
Costanza e Fortezza. Op. 593.
La Costanza trionfante. Or. 454.
Creso. Op. 141. Trag. 592.
Cristo condannato. Or. 538.
Cristo nell' orto. Or. 547.
Il Crocifisso per grazia. Or. 290.
Cupeda Denato. Text z. Op. 263. 313. 324. 360. 361. 364. 371. 376. 378. 387. 396. 397. 409. — Ser. 34. 283. 303. 317. 359. 367. 370, 372. 379. 388. 410. 411. 412. 462. — Or. 309. 414.
Curzio. Op. 155.

Dafne. Op. 725.
Dafne in Lauro. Ser. 504.
Daniello. Or. 686.
Dario Franc. Text z. Or. 457.
David. Or. 611.
Il David perseguitato. Or. 602.
Davide revaricante. Or. 206.
David umiliato. Or. 688.
La Deborra. Or. 729.
La Decima fatica d' Ercole. Ser. 477.
La Decollazione di Giov. Batt. Or. 471. 515.
Gli Dei concorrenti. Epit. mus. 125.
Gli Dei festeggianti. Op. 253.
Il Delizioso retiro di Luculio. F. teatr. 358.
Della Madonna de sette dolori. Or. 569.
Del Mal los menos. Com. 87.
Il Demetrio. Op. 682. 782.
Demofoonte. Op. 712.
La Deposizione della croce. Or. 645.
La Destruzione d' Hai. Or. 651.
I Desiderj d' Eco. Ser. 134.
Dialogo tra il Decoro e la Placidezza. Ser. 692.
Dialogo tra l' Aurora ed il Sole. Div. 640. 684.
Dialogo tra l' Inclinazione ed il Bene. Div. 678.
Dialogo tra la Prudenza e la Vivacità. Div. 696.
Dialogo tra la Vera disciplina ed il Genio. Div. 668.
Dialogo tra Minerva ed Apollo. Ser. 648.
Dialogo. Pastor. 694.
Diana amante. Op. 347.
Diana placata. Op. 534.
Diana rappacificata. Cant. 377.
Diana vendicata. Fest. teatr. 747.
Didone costante. Div. 221.
Diluvio. Or. 32
Dio placato Or. 250.
Dio sul Sinai. Or. 557.
Il Disfacimento di Sisara. Or. 535.
Le Disgrazie d' Amore. Op. 60.
I Disingannati. Op. 656.
La Divina providenza in Ismaol. Or. 702.
Il Divino Imeneo. Or. 525.
Don Chisiotte in corte della Duchessa. Op. 637.
Don Chisciotte in Sierra Morena. Op. 549.
I Doni heroici. Ser. 265.
La Donna forte. Or. 516.
Donna real. Cant. 2.
Il Dono della vita eterna. Sep. 244.
La Dori. Dramm. 40.
Draghi Ant. Mus. z. Op. 24. 33. 35. 42. 48. 58. 62. 63. 64. 66. 68. 69. 73. 75. 76. 77. 79. 80. 83. 84. 86. 90. 91. 92. 101. 105. 106. 107. 108. 114. 115. 116. 118. 122. 124. 129. 130. 131. 132. 133. 138. 141. 142. 143. 144. 147. 155. 156. 159. 164. 168. 179. 184. 191. 192. 211. 224. 235. 239. 241. 246. 252. 256. 261. 262. 263. 267. 270. 272. 281. 288. 294. 295. 301. 311. 312. 313.

314. 323. 324. 325. 327. 328. 358. 360. 361. 365. 371. — Ser. 27. 47. 55. 64. 71. 85. 95. 98. 99. 100. 102. 109. 110. 112. 113. 122. 125. 126. 127. 134. 135. 139. 140. 148. 154. 161. 172. 173. 176. 177. 178. 180. 183. 188. 189. 190. 195. 196. 200. 201. 202. 204. 212. 213. 219. 220. 223. 225. 227. 229. 230. 236. 237. 242. 245. 247. 251. 260. 264. 265. 266. 275. 276. 277. 278. 283. 284. 285. 286. 296. 297. 298. 303. 305. 306. 316. 317. 320. 326. 332. 335. 336. 337. 339. 340. 343. 344. — Or. 46. 74. 89. 104. 119. 128. 136. 150. 162. 170. 174. 175. 199. 207. 210. 217. 244. 248. 258. 259. 269. 274. 280. 290. 291. 300. 310. 334. 338. 341. 342. 366.

Draghi Anton. Text zu Op. 21. 24. 33. 42. 68. 70. — Div. 41. 47. 55. — Or. 36. 74.

Dramma musicum. 6.

I Due Dittattori. Op. 629.

I Due Rè. Or. 687.

Ecco ravvivata. Fest. mus. 182.

Egisto. Fav. dramm. 3.

Eleazaro. Or. 783.

Elia. Or. 652.

L'Elice per musica. Ball. 53.

Elisa. Op. 551.

Elisabetta. Cant. 671.

Gli Elogj. Fest. mus. 212.

Gli Emblemi. Fest. mus. 188.

L'Empietà delusa. Or. 517.

Endimione. Op. 428. — 559.

Enea in Italia. Op. 147.

Enea negli Elisj. Op. 679.

Enone. Op. 721.

Entrata di Cristo nel deserto. Or. 248.

Epitafii sopra il Sepolcro. Or. 89.

L'Eraclio. Op. 271.

Ercole acquistatore dell' immortalità. Op. 63.

Ercole in cielo: Ser. 476. 495.

L'Ercole vincitore delle Indie. Cant. 422.

Ercole vincitore di Gerione. Ser. 452.

Die Ergetzungsstund der Sclavinen. Com. m. Mus. 228.

Die Erlösung des menschlichen Geschlechts. Or. 163.

L'Eroe immortale. Ser. 531.

L'Eroina d'Argo. Ser. 777.

L'Esaltazione di Salomone. Or. 643.

L'Esclamar a gran voce. Or. 269. 363.

L'Esopo. Tragic. 403.

Espero festeggiante. Ser. 183.

Ester. Or. 601. 772.

L'Etearco. Op. 433.

L'Eternità soggetta al tempo. Sep. 207.

Eucleo festeggiante. Ser. 369.

Eumaschi A. Text. z. Or. 169.

Euristeo. Op. 604.

L'Europa. Introd. 335.

Ezechia. Orat. 715. 763.

La Fama accresciuta. Div. 736.

La Fama addormentata. Op. 246.

La Fama illustrata. Op. 158.

Faustini Giov. Text z. Fav. 3.

Li Favoriti della Fortuna. Op. 143.

Fedeltà e generosità. Comed. 286.

La Fede pubblica. Op. 364.

Federici Domen. Text z. Op. 48. — Div. 53.

La Fede sacrilega. Or. 509.

La Felicità di Sejano. Op. 86.

Feraspe. Op. 413.

Ferdinand III. Kais. Mus. z. Ser. 6.

Ferrari Bened. Text z. Op. 10.

Ferri. Text z. Or. 341.

Ficiani P. Luigi. Text z. Or. 149.

La Fiera. Div. 279.

Il Figliuolo prodigo. Or. 37. — 468. — 740.

Fileno e Clori. Div. 112.
Filipeschi Abb. Text z. Ser. 385.
Filipeschi Domen. Text z. Or. 471. 478. 483. 515.
Le Finezze dell' amicizia. Op. 365.
La Finta cecità di Antioco. Op. 312.
Il Finto Astrologo. Int. Com. 213.
Il Finto Policaro. Tragic. 519.
Il Fiore delle Eroine. Div. 412.
Fiori Andr. Mus. z. Op. 466. — Ser. 276. 495.
Flavio Anicio. Op. 771.
La Flecha dell' Amor. Com. esp. 96.
La Flora. Ser. 423.
Il Fonte della Salute. Or. 526.
Le Fonti della Beotia. F. mus. 194.
La Fortuna annichilata. Div. 731.
La Fortuna delle corti. Ball. 135.
La Fortuna, il Valor e la Giustizia. Ser. 426.
La Forza dell' amicizia. Op. 184. 302.
La Forza dell' amicizia in Oreste. Op. 646.
La Forza dell' amore e dell' odio. Ser. 781.
La Forza dell' amor filiale Op. 263. 361.
Forza d'un bel volto. Cant. 343.
Fozio Franc. Text z. Ser. 596. 601. 612. — Or. 687.
Il Fratricidio di Caino. Or. 152.
Freschi Domen. Mus. z. Or. 357.
I Frutti dell' albero della croce. Or. 280.
Fuoco eterno custodito. Op. 106.
Fux Joh. Jos. Mus. zu Op. 397. 399. 520. (522.) 534. 551. 584. 593. 626. 679. — Ser. 448. 450. 459. 462. 477. 504. 513. 563. 582. 618. — Or. 509. 516. 524. 526. 535. 547. 556. 567. 635. 654.

Gabbrini Gius. Mus. zu Or. 165.
Gabrielli Diamante. Text zu Op. 14.
La Gala delle antiche Eroine. Ser. 436.
La Galatea. Op. 21.
Galatea vendicata. Festa teatr. 554. 606.
La Galeria della Fortuna. Ser. 277.
La Gara del Genio con Giunone. Ser. 755.
La Gara della Misericordia. Orat. 26.
La Gara della Virtù. Or. 579.
La Gara delle quattro stagioni. Ser. 367.
La Gara di Genj. Fest. teatr. 83.
La Gara di Pallade e Venere. Cant. 661.
Le Gare degl' amanti. Div. 189.
Le Gare de' Beni. Ser. 374.
Gargieria Al. Text zu Or. 555.
Gasparini Franc. Mus. zu Op. 466. Ser. 465. 552. — Or. 406.
Il Gedeone. Or. 762.
La Generosità di Alessandro. Op. 28.
La Generosità di Artaserse. Ser. 760. 680.
La Generosità Spartana. Ser. 786.
Il Genio deluso. Or. 169.
Germania il di che spende. Cant. 669.
Gerusalemme convertita. Or. 718.
Gesù Cristo negato da Pietro. Or. 556.
Gesù flagellato. Sep. 470.
Gesù presentato nel tempio. Or. 741.
Gianettino Ant. Mus. zu Ser. 182. 356. 416.
Gianguir. Op. 607.
Giardini G. Batt. Text zu Or. 557.
Il Giardino della Virtù. Div. 202.
Il Giasone. Op. 9.
Gioaz. Or. 634. 742.
Giobbe. Or. 621.
Gioco delle sorti. Intr. 55.
Gionata. Or. 653.
Il Giorno felice. Div. 594.
Il Giorno natalizio dell' Imperatrice. Ser. 532.
Il Gioseffo. Or. 429.
Gioseffo che interpreta i sogni. Or. 633. 751.

Il Giudice di villa. Interm. 186.
La Giuditta. Or. 479.
Il Giudizio di Enone. Op. 576.
Il Giudizio di Paride. Div. 356.
Il Giudizio di Paride, corretto. Ser. 437.
Il Giudizio di Salomone. Or. 380.
Il Giudizio rivocato. Ser. 758.
Giunone placata. Op. 618.
Il Giusto afflitto. Or. 752.
Giuseppe, figliuolo di Giacob. Or. 590.
Giuseppe riconosciuto. Or. 717.
I Gloriosi presagi di Scipione. Ser. 410.
Gordiano Pio. Op. 376.
La Gratitudine di Mitridate. Div. 722.
Grazianini Catter. Mus. zu Or. 420. 518.
Le Grazie vendicate. Div. 732.
Griselda. Op. 613.
Grimani Margarita. Mus. zu Ser. 496. 500. 515. 548.
Grimani Vinc. Text zu Ser. 467.
La Grotta di Vulcano. Op. 235.
Guadagni P. Text zu Op. 94.
Gundeberga. Op. 91.

Haendel Georg. Mus. zu Ser. 467.
L'Harpocrate. Op. 261.
Hasse G. Ad. Mus. zu Op. 714. 719. Or. 686.
Hellmann M. J. Mus. zu Ser. 707. 711. 723. — Or. 727.
Hofdamen-Comoedie. Mus. 240.
Hoffer J. J. Balletmus. zu 314. 324. 328. 358. 361. 364. 365. 371. 375. 378. 386. 392. 394. 396. 402.
L'Humanità redenta. Or. 74.

L'Idea del felice governo. Ser. 359.
Ifide greca. Op. 80. 323.
Ifigenia in Aulide. Op. 542.
Imeneo. Op. 638.
Imeneo trionfante. Ser. 366.
Impegnarsi per complimento. Scherz. 354.
Le Imprese dell'Achille di Roma. Op. 295.
Gl'Incantesimi disciolti. Ball. 98.
L'Industrie amorose. Op. 315.
L'Inganno d'amore. Op. 10.
L'Inganno tradito dall'amore. Op. 572.
L'Ingenio a sorte. Ser. 170.
L'Ingratitudine rimproverata. Or. 121.
All'Ingresso di Cristo nel deserto. Or. 210.
L'Inimico generoso. Ser. 619.
L'Innocenza di S. Eufemia Or. 391.
L'Innocenza illesa. Or. 307.
L'Interciso. Or. 484.
Intramezzo di musica. 332.
Introduzione ad un Ballo. 102. 172. 214. 337. — ad una festa di Cam. 95.
L'Invidia conculcata. Div. 41.
Ione. Op. 54.
Isacco figura il Redentore. Or. 791.
Ismaele. Or. 536.
Issicratea. Op. 630.
Issipile. Op. 691.
L'Istro ossequioso. Ser. 304.
Jefte. Or. 274.
Iulo Ascanio. Ser. 448.

Le Lagrime di S. Pietro. Or. 56.
Lagrime della Vergine. Or. 30.
Le Lagrime più giuste. Or. 216.
I Lamenti d'Orfeo. Ser. 787.
La Lanterna di Diogene. Op. 107.
Legrenzi Giov. Mus. zu Or. 419.
Lemene Franc. Text zu Ser. 368. 559. Op. 424.
Leonida in Tegea. Op. 77. 306.
Leopold I. Kaiser. Mus. zu Op. 70. 322. Ser. 72. 167. 202. 228. 240. 318. 329. — Or. 22. 37. 67. 121. 163. 187. 198. 215. 345. 373.
Leucippe Festia. Op. 142.
La Liberalità di Numa. Div. 734.
Il Libro con sette sigilli. Or. 310.
Il Limbo aperto, Or. 341.
La Lira d'Orfeo. Div. 204.

Livia. Op. 683.
Le Lodi di Augusto. Div. 726.
Lotti Ant. Mus. zu Op. 522. — Or. 489. 508. 655.
Lucchini Ant. Mar. Text zu Or. 674. 702. 703. 715. — Ser. 700.
Lucio Papirio Dittatore. Op. 553.
Luti Giov. B. Text zu Or. 233. 250.
Luti Fil. Text zu Or. 165.
Il Lutto dell' Universo. Or. 67.

Macchio Giac. Text zu Or. 523.
Maccioni G. Batt. Mus. zu Ser. 11. — Text zu Op. 11.
Maddalena ai piedi di Cristo. Or. 497.
Maddali Bernard. Text zu Or. 524. 588. 600. 643.
La Madre degli Dei. Fest. mus. 296.
La Madre de Maccabei. Or. 761.
La Maestà condotta al tempio. Ser. 711.
La Magnanimità di Allessandro. Ser. 658.
La Magnanimità di Caio Fabrizio. Op. 311.
Le Maghe di Tessaglia. Op. 133.
Malvezzi Ottav. Text zu Op. 267.
Manzoni Francesca. Text zu Or. 729. 761. 773.
Marcello Bened. Mus. zu Ser. 616.
Marcello Giov. Text zu Op. 19.
La Maria lebbrosa. Or. 784.
Maria Magdalena. Or. 36.
Mariani G. Batt. Mus. zu Ser. 354.
Mario fuggitivo. Op. 446.
Il Marito ama più. Fest. teatr. 252.
Marte placato. Ser. 435.
Il Martirio de Maccabei. Or. 469.
Il Martirio di S. Catarina. Or. 389.
Il Martirio di S. Susanna. Or. 415.
Il Martirio di S. Giov. Nepom. Or. 690.
Il Martirio di S. Lorenzo. Or. 478.
Il Martirio di S. Terenziano. Or. 546.
La Mascherata. Div. 47.
Mattei Loretto. Text zu Or. 243.
Matteis Nic. Balletmus. zu 502. 503. 507. 512. 522. 527. 539. 549. 550. 553. 575. 580. 581. 586. 592. 593. 605. 607. 613. 614. 617. 637. 638. 641. 646. 649. 656. 679. 682. 691. 693. 697. 706. 708. 712. 721. 743. 746. 749. — Ser. 657.
Mazza Domen. Text zu Ser. 422.
Medoiago Ant.? Text zu Op. 408.
Melani Aless. Mus. zu Or. 152. — Ser. 355.
Meleagro. Op. 425. – 608.
Le Memorie dolorose. Or. 151.
Mercurio esploratore. Op. 29.
Meride e Selinunte. Op. 571.
Il Merito uniforma i genj. Ball. 285.
Il Mese di Marzo. Ser. 459.
Metastasio P. Text zu Op. 666. 679. 682. 691. 693. 697. 708. 712. 714. 719. 724. 735. 743. 746. 749. 782. 788. — Ser. 732. 739. 766. 768. 774. 775. 779. 789. — Or. 676. 689. 705. 714. 742. 772. 784. 791.
Minato Nicolo. Text zu Op. 58. 69. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 83. 84. 86. 90. 91. 92. 101. 105. 106. 107. 108. 109. 114. 115. 116. 118. 122. 124. 129. 130. 131. 132. 133. 138. 141. 142. 143. 144. 147. 155. 156. 159. 164. 179. 184. 191. 192. 202. 211. 212. 224. 235. 241. 245. 246. 252. 256. 261. 262. 270. 272. 276. 277. 278. 281. 294. 296. 301. 311. 312. 314. 315. 327. 328. 358. 375. 460. 475. — Ser. 71. 85. 95. 98. 99. 100. 110. 112. 113. 126. 127. 134. 153. 157. 161. 168. 170. 176. 180. 189. 193. 195. 196. 197. 200. 201. 204. 219. 220. 223. 225. 226. 227. 229. 230. 231. 232. 234. 237. 238. 239. 242. 247. 254. 260. 264. 265. 266. 284. 285. 286. 298. 305. 316. 320. 326. 330. 331. 332. 339. 340. 677. — Or. 82. 88. 89. 97. 119. 121. 128. 136. 150. 162. 174. 175.

187. 199. 207. 209. 216. 217. 244. 259. 290. 291. 310. 334. 342. 363. 373.
Il Mistico Giobbe. Sep. 414.
Mitridate. Op. 649.
Mixtum Austriacum. Ser. 154.
La Moglie ama meglio. Div. 262.
La Monarchia Latina. Fest. mus. 58. 146.
Moneglia Giov. Andr. Text zu Op. 59.
Il Monte Chimera. Div. 193.
Moreto Ag. Text zu Comp. 103.
Morselli Adr. Text zu Op. 268.
La Morte del cuor penitente. Or. 419.
La Morte di Cristo. Or. 416.
La Morte e Sepoltura di Cristo. Or. 612.
La Morte vinta sul Calvario. Or. 430.
Mosè liberato dal Nilo. Or. 406. 620.
Mosè nell' Egitto. Or. 664.
Mosè preservato. Or. 568.
Musica di Camera. 157. — per la festa delle Arciduchesse e Dame di Corte 318. — per una simile Comed. 329. — per una festa di Carn. 238.
Musica, Pittura e Poesia. Div. 226.
Muzio Scevola. Op. 475.

Naaman. Or. 577.
Nabot. Or. 665.
Nabucodonosor. Or. 431.
Nanini Domen. Mus. zu Or. 454.
Napoli ritornata a Romani. Ser. 439.
Il Narciso. Ser. 368.
La Nascita di Minerva. F. mus. 105.
Il Natale d' Augusto. Cant. 521. 710.
Il Natale di Giove. Az. mus. 789.
Il Natale di Giunone. Ser. 449.
Il Natale di Minerva. Ser. 662. 733.
Il Natale di Numa. Pomp. Ser. 776.
Negri. Mus. zu Op. 507.
Negro Abb. Text zu Or. 415.
Del Negro Ant. Text zu Ser. 487.
Neri G. Batt. Text zu Op. 421. — Or. 418. 633. 751.
Del Nero Paol. Text zu Ser. 440. 444. — Or. 499.
Nettuno e Flora. Op. 52.
Nigella e Clori. Cant. 672.
Nigella e Nisa. Past. 699.
Nigella e Tirsi. Past. 631.
Le Ninfe ritrose. Fest. teatr. 241.
Niobe. Op. 348.
Nitocri. Op. 581.
Il Nodo Gordiano. Op. 236.
Il Nome di Giove celebrato. Cant. 685.
Il Nome più glorioso. Ser. 464. 543.
Noris Matt. Text zu Op. 111.
Le Nozze di Aurora. Op. 584.
Le Nozze di Mercurio. Prol. 230.
Numa Pompilio. Op. 111.
Il Nume d'Atene. Ser. 780.
La Nuova Gara di Giunone. Div. 417.

Gli Obblighi dell' Universo. Cant. 173.
Offendere per amare. Op. 302. 397.
L' Olimpiade. Ser. 708.
Onore trionfante. Op. 48.
Opera. 62.
Operetta. 39.
L' Oracolo d' Amore. Or. 124.
L' Oracolo d' Apollo. Div. 382.
Oracolo del fato. Comp. di c. 465. 552.
Oratorio. 38. — **Oratorio della vita umana.** 81.
Oratorio di Santa Orcola u. s. w. S. Santa Orsola u. s. w.
L' Ore postmeridiane di parnasso. Div. 120.
Orfeo ed Euridice. Op. 93. 309. — Ser. 513.
Orlandini L. Text zu Mel. 273.
Ormisda. Op. 575.
Ornospade. Op. 641.
L' Oronisbe. Ser. 33.
L' Osservanza della divina legge. Or. 703.
Gli Ossequi della Notte. Ser. 462.

L'Ossequio della Bizzaria. Intr. 350.
L'Ossequio della Poesia. Ser. 303.
L'Ossequio di Flora. Ball. 161.
L'Ossequio fra gli Amori. Ser. 336.
L'Ossequio nel fuggir l'ozio. Div. 320.
L'Ozio ingannato. Fest. mus. 351.
Ozio pigro e neghittoso. Ser. 71.

La Pace e Marte. Ser. 385.
La Pace fra la Virtù e la Bellezza. Div. 768.
La Pace richiamata. Ser. 765.
La Pace tra i numi. Ser. 331.
La Pace trionfante. Cant. 5.
Pacieri Gius. Mus. zu Or. 292.
Pagliardi G. M. Mus. zu Op. 111. — Ser. 353.
Pallade e Marte. Comp. dramm. 496.
Pallade trionfante. Fest. teatr. 587.
Il Palladio conservato. Div. 735.
Il Palladio di Roma. Op. 224.
Pamfili Bened. Text zu Op. 152. — Or. 249.
Pancotti Ant. Mus. zu Ser. 181. 293.
Il Paradiso aperto. Or. 97.
Pariati Pietro. Text zu Op. 308. 309. 310. 311. 312. 314. 315. 317. 505. 511. 512. 519. 520. 522. 527. 528. 530. 549. 551. 570. 573. 576. 580. 584. 592. 593. 603. 626. 653. 654. — Ser. 476. 503. 506. 513. 529. 531. 532. 534. 540. 544. 552. 554. 561. 562. 594. 597. 606. 608. 738. — Orat. 291. 292. 296. 297. 298. 299.
Il Parnaso accusato. Div. 766.
Pasquini Bern. Mus. zu Or. 249.
Pasquini Claudio. Text zu Op. 625. 637. 646. 656. 706. — Ser. 627. 628. 630. 631. 639. 640. 642. 648. 650. 658. 660. 667. 668. 670. 678. 680. 681. 683. 692. 695. 696. 698. 699. 701. 707. 709. 711. 713. 720. 723. 725. 726. 731. 733. 734. 736. 737. 744. 745. 747. 748. 755. 756. 757. 758. 760. 764. 765. 767. 770. 776. 777. 786. 787. — Or. 654. 690. 716. 740. 752. 790.
Passerini Franc. Mus. zu Or. 233. 250. — Div. 384.
La Passione del Nostro Signore. Or. 676.
La Passione di Cristo. Or. 472.
La Passione nell' orto. Or. 456.
Pastorale a 2 voci. Cant. 701.
La Pazienza di Socrate con due moglie. Scherzo dr. 168. 677.
I Pazzi Abderiti. Op. 116.
Le Pazzie degl' amanti. Past. 384.
Pederzuoli J. P. Mus. zu Ser. 160. 166. 186. 193. 194. 197. 214. 221. 222. 226. 231. 232. 238. 350. 351. — Or. 208. 209. 216. 334. 352.
Il Pellegrinaggio delle Grazie. Fest. t. 278.
Il Pelope geloso. Inv. dramm. 19.
Pelopida Tebano in Tessalia. Op. 301.
Penelope. Tragie. 603.
Il Pentimento di Davidde. Or. 455.
Perroni Giov. Mus. zu Ser. 671. — Or. 579. 589. 621.
Il Perseo. Op. 73. — Div. 769.
Perucci Andr. Text. zu Or. 762.
I Pianeti benigni. Epil. 260.
Le Piante della virtù. Capr. 298.
Pieria. Op. 650.
La Pietà contrastata. Or. 104.
La Pietà del Numa. Div. 767.
Il Pigmalione in Cipro. Fest mus. 266.
Le Piramidi d'Egitto. Div. 326.
Pirro. Op. 114.
Piselli Gius. Text zu Or. 546.
Pistocchi F. Ant. Mus. zu Ser. 315.
La Più bella. Ser. 514.
La Più generosa Spartana. Div. 219.
La Più gloriosa fatica d' Ercole. Op. 405.
Le Più ricche gemme. Div. 297.
La Placidia. Ser. 461.
Plotina. Fest. teatr. 670.

Polaroli C. F. Mus. zu Ser. 384.
Il Pomo d'oro. Fest. teatr. 51.
Le Pompe dell' Istro. Appl. 140.
Porpora Nic. Mus. zu Op. 505. 528. 541. — Ser. 564. — Or. 762.
Porsile Gius. Mus. zu Op. 571. 625. 753. — Ser. 529. 532. 544. 574. 585. 594. 615. 625. 639. 660. 667. 692. 694. 696. 736. 758. — Or. 558. 566. 578. 588. 600. 610. 620. 632. 643. 674. 686. 717. 761.
Predieri Luc' Ant. Mus. zu Op. 788. — Ser. 764. 768. 769. 775. 779. — Or. 773. 791.
Il Premio dell' onore. Ser. 756.
La Presa di Tebe. Ser. 453.
Prescimonio Gius. Text zu Ser. 595.
Primero es la Honra. Com. esp. 103.
Il Principe generoso. Op. 45.
Il Profeta Elia. Or. 675.
La Profezia d'Eliseo. Or. 418.
Le Profezie adempite. Or. 400.
Le Profezie evangeliche d'Isaia. Or. 622.
Prologo e Intermedj della Marianna. Ser. 27.
Le Promesse degli Dei. Ser. 330.
La Prosperità di Elio Sejano. Op. 75.
Proteo sul Reno. Ser. 404.
Provare per non recitare. Comp. p. mus. 99.
Psiche. Div. 563. 582. — Poem. dramm. 402.
Psiche cercando Amore. Ser. 251.
Pulcheria. Ser. 450.

Ragguaglio della Fama. Div. 166.
Il Ratto delle Sabine. Op. 108.
La Recreazione di Tempe. Op. 229.
Il Re dei Dolor. Or. 591.
Il Re Gelidoro. Fav. dramm. 17.
La Regina de Volsci. Op. 272.
Reinhard J. G. Mus. zu Ser. 514. 531. — Op. 576. — Or. 525.
Remigio Don. Text zu Op. 45.
Reutter Joh. Georg jun. Mus. zu Op. 646. 648. 677. 702. — Ser. 642. 670. 680. 681. 684. 695. 698. 701. 709. 722. 725. 735. 738. 744. 747. 750. 766. 770. 777. — Or. 644. 652. 658. 663. 678. 690. 716. 728. 742. 784.
Le Richezze della madre de' Gracchi. Ser. 222.
Richter Ferd. Tob. Mus. zu Or. 218. 309. — Ser. 304. 330.
Il Ringiovinito. Fest. mus. 276.
Il Riposo nei disturbi. Div. 264.
Le Risa di Democrito. Carn. 79. 375.
Il Risarcimento della ruota. Ball. 220.
Il Ritorno di Giulio Cesare. Op. 409.
Il Ritorno di Teseo. Ball. 242.
Il Ritorno di Tobia. Or. 444. 716.
Rivale amore di tre fratelli. Com. 117.
Li Rivali concordi. Op. 287.
La Rivalità della Prudenza e della fortuna. Ser. 293.
La Rivalità nell' ossequio. Div. 177.
Roberti Frigimelica. Text zu Or. 381.
Rodiano Riccardo? Text zu Or. 390.
Rodogone. Op. 129.
Il Romolo. Op. 396.
La Rosaura. Op. 267.
De Rossi Camilla. Mus. zu Or. 441. 457. 468. 481.
Rossi M. Rocco. Text zu Or. 431.
Ruprecht Hans Albr. Text zu Or. 163. 198.

La Sacra Lancia. Or. 175.
Il Sacrifizio d'Abramo. Or. 22. 233. 457. 773.
Il Sacrifizio d'Amore. Ser. 225.
Il Sacrifizio di Berenice. Ser. 487.
Il Sacrifizio di Gefte. Or. 610.
Il Sacrifizio d' Isacco. Sep. 443.
Il Sacrifizio di Noe. Or. 589.
Il Sacrifizio in Aulide. Op. 738.
Il Sacrifizio non impedito. Or. 291.
I Sacrifici di Romolo. Ser. 451.

Salio Gius. Text zu Or. 610. 644.
Sances Fel. Mus. zu Op. 78. — Ser. 4. 12. 13. 16. 27. — Or. 56. 82. 88. 97.
Sancio Panza, governatore. Op. 706.
Il Sangue e l'aqua usciti. Sep. 300.
Santa Agata. Or. 149.
Santa Agnese. Or. 249.
Santa Beatrice d'Este. Or. 441.
Santa Catarina. Or. 31.
Santa Catarina d'Alessandria. Or. 120.
Santa Elena. Or. 208.
Santa Elena al Calvario. Or. 689.
Santa Eufrosina. Or. 499.
Santa Ferma. Or. 537.
Santa Flavia Domitilla. Or. 510.
Santa Geltrude. Or. 483.
Santa Giuditta. Or. 338. 357.
Santa Orsola. Or. 308.
Santa Orsola vergine. Or. 319.
Santa Teresa. Or. 445.
Santo Agostino. Or. 289.
Santo Alessio. Or. 481.
Sant' Antonio di Padua. Or. 215.
Santo Battista. Or. 645.
Santo Casimiro. Or. 498.
Santo Ermenegildo. Or. 309.
San Geminiano. Or. 518. 420.
San Giovanni Nepomuzeno. Or. 636.
San Paolo in Atene. Or. 790.
San Pietro in Cesarea. Or. 730.
La Sapienza umana. Or. 480.
Sartorio Ant. Mus. zu Op. 93.
I Satiri in Arcadia. Past. 503.
Sbarra Franc. Text zu Op. 28. 51. 52. 60. 61. — Div. 57.
Scarlatti Aless. Mus. zu Op. 185. — Or. 428. 486. 498.
Scegliere non potendo. Div. 123.
Scherzo musicale. 231.
La Schiava fortunata. Op. 61.
Schlegel. Text zu Com. 167.
Schmelzer Andr. Balletm. 177. 178. 184. 191. 192. 195. 204. 211. 219. 220. 242. 247. 275. 277. 281. 294. 295. 301.
Schmelzer Joh. Heinr. Balletmus. zu 50. 51. 57. 58. 64. 90. 91. 92. 98. 105. 115. 116. 122. 129. 130. 132. 138. 141. 143. 144. 147. 168. — Ser. 153. 171. — Or. 137. 151.
Le Scioccaggini degli Psilli. Carn. 239.
Lo Sciocco deluso. Com. con Ar. 657.
Scipione Africano il Maggiore. Ser. 667. 737.
Scipione nelle Spagne. Op. 586.
Scirtoniano Alindo. Text zu Or. 428. 486.
Il Secondo Adamo. Or. 7.
Sedecia. Or. 428. 486. 704.
Il Segno dell umana salute. Or. 217.
Il Segreto d'amore. Mel. 273.
La Semiramide. Op. 59.
Semiramide in Ascalone. Op. 614.
Il Sepolcro nell' orto. Or. 485.
La Sepoltura di Cristo. Sep. 432.
Serano Camillo. Text zu Or. 26.
Serenata a 6 voci. 616.
Sere dell' Aventino. Div. 305.
Serini Gius. Mus. zu Or. 169.
Sesostri. Op. 527. 753.
La Sete di Cristo in croce. Or. 209.
Le Sette Consolazioni di Maria. Or. 82.
Le Sette maggiori dolori di Maria. Or. 345.
Die Sieben Alter stimben zusamben. Ser. 171.
Sieg des Leidens Christi. Or. 198.
Il Silenzio di Harpocrate. Op. 130.
Silvani Franc. Text zu Op. 413. 533
Sirita. Op. 550.
Siroe. Op. 714.
Sisara. Or. 558.
Lo Smemorato. Op. 201.
Li Sogni. Ser. 113.
Il Sogno delle Grazie. Ball. 190.
Il Sogno di Scipione. Ser. 779.
Il Sole ecclissato. Or. 128.

Il Sole, la Fenice, il Tempo. Cant. 372. 388.
Spartaco. Op. 625.
Lo Specchio. Cant. 127.
Lo Specchio istorico. Div. 254.
La Speranza assicurata. Ser. 744.
Le Stagioni ossequiose. Fest. mus. 109.
Stampiglia Nunzio. Text zu Or. 455. 469. 479. 484.
Stampiglia Silvio. Text zu Op. 333. 433. 437. 446. 458. 463. 473. 502. — Ser. 382. 436. 439. 449. 451. 453. 459. 493. 495. — Or. 485. 589.
Die Stärke der Liebe beim heil. Grabe. Or. 137.
Statira. Div. 750.
Steffani Agost. Mus. zu Op. 287.
La Strage degl' Innocenti. Or. 46.
Gli Stratagemi di Biante. Op. 191.
Lo Studio d'Amore. Ball. 237.
Sulpizia. Op. 93. 325.
Susini P. Text zu Com. 117.
La Svegliata. Carn. 159.

La Tanisia. Op. 256.
Il Teatro delle passioni. Fest. mus. 270.
Telemacco. Ser. 398.
Telesilla. Op. 660.
Temistocle. Op. 386. 541. 749.
Temistocle in Persia. Op. 179.
Il Tempio d'Apollo in Delfo. Ball. 195.
Il Tempio di Diana. Op. 144.
Il Tempio di Giano chiuso. Div. 627.
Il Tempo e la Verità. Ser. 681.
Il Tempo fermato. Div. 574.
Il Terremoto. Or. 199.
Teseo in Creta. Op. 512.
La Tessalonica. Op. 101.
Il Testamento di Nostro Signore. Or. 635.
Teti. Fav. dramm. 14.
Die Thörichte Schäfer. Com. 203.
Tigrane. Op. 474.
Timone misantropo. Op. 322.
La Tirannide abbattuta. Op. 327.
Il Titolo posto sulla croce. Or. 162.
Tobia. Or. 566.
Tomiris. Op. 408.
Torneo. Op. 255.
Tosi Franc. Mus. zu Or. 389.
Tosi Gius. Mus. zu Op. 268.
Trajano. Div. 748.
Il Transito di Giuseppe. Or. 187. 373.
Gli Tre amanti. Cant. 344.
Li Tre chiodi. Or. 150.
Tre Cori unisce Amore. Cant. 13.
Trialogo del natale del Signore. Or. 352.
Li Tributi. Introd. 181.
Il Tributo dei Savi. Div. 284.
Tricarico Gius. Mus. zu Op. 28. — Or. 26.
Il Trionfator de Centauri. Ball. 110.
Il Trionfo d'Amore e d'Ismene. Cant. 583.
Il Trionfo del Carnevale. Masch. 200.
Il Trionfo della Castità. Or. 491.
Il Trionfo della Croce. Or. 88.
Il Trionfo della Fama. Ser. 596.
Il Trionfo della Fede. Or. 524.
Il Trionfo della Grazia. Or. 442.
Il Trionfo dell' Amicizia e dell' Amore. Ser. 482. 599.
Il Trionfo dell' Amor divino. Or. 292.
Il Trionfo della pietà. Ser. 321.
Il Trionfo della Religione e dell' amore. Or. 623.
Il Trionfo di Davide. Or. 205. 501.
Il Trionfo di Giuditta. Or. 600.
Il Trionfo d'Imeneo. Ser. 257.
Tullio Hostilio aprendo il Tempio di Giano. Op. 211.
Turia Lucrezia. Op. 115.
Turno Aricino. Op. 437.
Tychian. Mus. zu Or. 31. 149.

L'Ubbidienza a Dio. Or. 674.
L'Ubbidienza del Tempo. Ser. 383.

Ulisse errante. Op. 8.
L'Umiltà coronata. Or. 508. 655.
Die Unverhofften Freuden. Schäferg. 299.
L'Uscita di Cristo nel Deserto. Or. 258.
Usienghi Carl. Text zu Or. 454.

La Vaghezza del fato. Op. 94.
I Vari effetti d'amori. Ball. 223.
La Varietà di fortuna. Op. 281.
Vaticinio di Apollo. Op. 349.
I Vaticinj di Tiresia. Fest. mus. 164.
Veglia di Parnasso. Op. 339.
Le Veglie ossequiose. Ser. 153.
Le Veglie di Tempo. Ser. 340.
Velardi Gius. Text zu Or. 578.
Venceslao. Or. 174. — Op. 617.
La Vendetta dell' onestà. Ser. 245.
La Vera Nobiltà. Ser. 778.
La Verità nell' inganno. Op. 533. 673.
Die Vermeinten Brüder. Comed. 167.
Vero amore fa soave ogni fatica. Ball. 64.
Il Vero ommaggio. Cant. 774.
La Via del Saggio. Op. 573.
Vienna festeggiante. Ser. 160.
De Villatti Leop. Text zu Or. 621. 652. 664.
Vinci Leonardo. Mus. zu Op. 666.
Il Vincitor magnanimo. Op. 148. 282.
La Virtù della croce. Or. 324.
La Virtù e la Bellezza in lega. Ser. 585.
La Virtù festeggiata. Ser. 529.
La Virtù guerriera. Inv. dramm. 18.
La Virtù, guida della fortuna. Ser. 723.
Le Virtù regie. Div. 316.
La Visitazione di S. Elisabetta. Or. 500. 548.
La Vita nei morti de' Serpenti. Ball. 145.
La Vita nella morte. Sep. 259.
La Vittoria della Fortezza. Ball. 247.
Il Voto crudele. Or. 489.

Wagenseil Christ. Mus. zu Ser. 787.

Ximenes Cav. Text zu Op. 35. Div. 72.

Zächer Joh. Mich. Mus. zu Com. 299.
Zaira. Op. 560.
Zaleuco. Op. 118.
Zamponi Gius. Mus. zu Op. 8.
Zanelli Ippol. Text zu Op. 618.
Zarabeia Andr. Mus. und Text zu Ser. 321.
Zati Gaet. Text zu Or. 675.
Il Zelo di Natan. Or. 578.
Il Zelo eroico di S. Carlo. Or. 523.
Zeno Apostolo. Text zu Op. 386. 466. 507. 522. 527. 539. 541. 549. 550. 553. 570. 571. 575. 581. 586. 604. 605. 607. 617. 629. 638. 641. 649. 659. 721. 753. 754. 771. — Ser. 563. 566. 582. 570. — Or. 558. 577. 590. 611. 613. 614. 622. 634. 645. 653. 665. 686. 688. 704. 718. 730. 741. 763.
Zenóbia. Op. 488. 788. 25. 698.
Ziani Andr. Balletmus. zu 53.
Ziani Marc. Ant. Mus. zu Op. 375. 386. 396. 403. 425. 434. 460. 507. — Ser. 411. 422. 423. 463. 506. — Or. 380. 400. 414. 430. 443. 456. 470. 480. 485. 499.
Ziani P. A. Mus. zu Op. 21. 41. — Ser. 34. — Or. 30.
Le Zingare. Ball. 197.

Beilage IX.

Häufiger vorkommende Texte von Kirchenmusiken.

1. Messen. (Missa solemnis.)

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus rex coelestis, Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium; Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum. Et ex patre natum ante omnia secula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis; Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas; Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, Et expecto resurrectionem mortuorum Et uitam venturi seculi. Amen.

Sanctus dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem.

2. Missa pro defunctis.

Requiem aeternam dona eis domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion, Et tibi reddetur votum in Jerusalem. Ex-

audi orationem meam, Ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis!

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

Dies irae, dies illa
Solvet seclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando judex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Judex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tum dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?
Rex tremendae majestatis.
qui salvandos salvas gratis
salve me fons pietatis!
Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus
tantus labor non sit cassus.
Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis!
Ingemisco tanquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra
statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa
qua resurget cum favilla
iudicandus homo reus!

Huic ergo parce Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Domine Jesu, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eos de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed Signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam quam olim Abrahae promisisti et semini ejus. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus, qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! Lux aeterna luceat eis Domine, cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

3. Vesperae solemnes.

De Confessore.

1. Psalm 109.

1. Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

2. Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.

3. Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante Luciferum genui te.

4. Juravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

5. Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.

6. Judicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.

7. De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput. Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen.

2. Psalm 110.

1. Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.

2. Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.

3. Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in seculum seculi.

4. Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.

5. Memor erit in seculum testamenti sui.

6. Virtutem operum suorum annunciabit populo suo.

7. Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.

8. Fidelia omnia mandata eius, confirmata in seculum seculi, facta in veritate et aequitate.

9. Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.

10. Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in seculum seculi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

3. Psalm 111.

1. Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.

2. Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.

3. Gloria et divitiae in domo eius, et iustitia eius manet in seculum seculi.

4. Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.

5. Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones in iudicio.

6. Quia in aeternum non commovebitur.

7. In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.

8. Confirmatum est cor eius, non commovebitur, donec despiciat inimicos suos.

9. Dispersit dedit pauperibus, iustitia eius manet in seculum seculi, cornu eius exaltabitur in gloria.

10. Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

4. Psalm 112.

1. Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.

2. Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in seculum.

3. A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.

4. Excelsus super omnes gentes Dominus et super coelos gloria eius.

5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,

6. Et humilia respicit in coelo et in terra?

7. Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,

8. Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.

9. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

5. Psalm 116.

1. Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.

2. Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

6. Evang. Lucae 1, 46—55.

46. Magnificat anima mea Dominum.

47. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

48. Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

49. Quia fecit mihi magna, qui potens est et sanctum nomen eius.

50. Et misericordia eius a progenie in progenie timentibus eum.

51. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

52. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

53. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.

54. Suscepit Israel pucrum suum, recordatus misericordiae suae.

55. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in secula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

3. Vesperae. De Beata Maria Virgine.

Psalm 121.

1. Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi, in domum Domini ibimus.

2. Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem.

3. Jerusalem quae aedificatur ut civitas, cuius participatio eius in id ipsum.

4. Illuc enim ascenderunt tribus Domini, testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.

5. Quia illic sederunt sedes super domum David.

6. Rogate, quae ad pacem sunt Jerusalem, et abundantia diligentibus te.

7. Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis.

8. Propter fratres meos et proximos meos loquebar pacem de te.

9. Propter nomen Domini Dei nostri quaesivi bona tibi.

Gloria Patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 126.

1. Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt, qui aedificant eam. Nisi Dominus custodiverit civitatem, frustra vigilat, qui custodit eam.

2. Vanum est vobis ante lucem surgere. Surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris, cum dederit dilectis suis somnum.

3. Ecce hereditas Domini, filii merces fructus ventris.

4. Sicut sagittae in manu potentis ita filii excussorum.

5. Beatus vir, qui implevit desiderium suum ex ipsis non confundetur, cum loquetur inimicis suis in porta.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 147.

12. Lauda Jerusalem Dominum, lauda Deum tuum, Sion.

13. Quoniam confortavit seras portarum tuarum, benedixit filiis tuis in te.

14. Qui posuit fines tuos pacem et adipe frumenti satiat te.

15. Qui emittit eloquium tuum terrae, velociter currit sermo eius.

16. Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem.

17. Mittit crystallum suam, sicut buccellas, ante faciem frigoris eius quis sustinebit?

18. Emittet verbum suum et liquefaciet ea; flabit spiritus eius et fluent aquae.

19. Qui annunciat verbum suum Jacob, iusticias et iudicia sua Israël.

20. Non fecit taliter omni nationi et iudicia sua, non manifestavit eis.

Gloria Patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 143.

1. Benedictus Dominus Deus meus, qui docet manus meas ad proelium et digitos meos ad bellum.

2. Misericordia mea et refugium meum, susceptor meus et liberator meus, protector meus et in ipso speravi, qui subdit populum meum sub me.

3. Domine, quid est homo, quia innotuisti ei? aut filius hominis, qui reputas eum?

4. Homo vanitati similis factus est, dies ejus sicut umbra praetereunt.

5. Domine inclina coelos tuos et descende, tange montes et fumigabunt.

6. Fulgura coruscationem et dissipabis eos, emitte sagittas tuas et conturbabis eos.

7. Emitte manum tuam de alto, eripe me et libera me de aquis multis de manu filiorum alienorum.

8. Quorum os locutum est vanitatem et dextera eorum dextera vanitatis.

9. Deus canticum novum cantabo tibi, in psalterio, decachordo psallam tibi.

10. Qui das salutem regibus, qui redemisti David servum tuum de gladio maligno.

11. Eripe me et erue me de manu filiorum alienorum, quorum os locutum est vanitatem, et dextera eorum dextera iniquitatis.

12. Quorum filii sicut novellae plantationes in juventute sua. Filiae eorum compositae, circumornatae ut similitudo templi.

13. Promptuaria eorum plena, eructantia ex hoc in illud. Oves eorum foetosae, abundantes in egressibus suis.

14. Boves eorum crassae. Non est ruina maceriae, neque transitus neque clamor in plateis eorum.

15. Beatum dixerunt populum, cui haec sunt, beatus populus, cujus Dominus Deus ejus.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 29.

1. Exaltabo te Domine, quoniam suscepisti me: nec dilectasti inimicos meos super me.

2. Domine Deus meus clamavi ad te, et sanasti me.

3. Domine eduxisti ab inferno animam meam; salvasti me a descendentibus in lacum.

4. Psallite Domino sancti eius et confitemini memoriae sanctitatis eius.

5. Quoniam ira in indignatione eius, et vita in voluntate eius.

6. Ad vesperam demorabitur fletus et ad matutinum laetitia.

7. Ego autem dixi in abundantia mea: non movebor in aeternum.

8. Domine in voluntate tua praestitisti decori meo virtutem, avertisti faciem tuam a me, et factus sum conturbatus.

9. Ad te Domine clamabo et ad Deum meum deprecabor.

10. Quae utilitas in sanguine meo, dum descendo in corruptionem? numquid confitebitur tibi pulvis aut annuntiabit veritatem tuam?

11. Audivit Dominus et misertus est mei, Dominus factus est adjutor meus.

12. Convertisti planctum meum in gaudium mihi, conscidisti saccum meum et circumdedisti me laetitiis.

13. Ut cantet tibi gloria mea et non compungar, Domine Deus meus in aeternum confitebor tibi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 127.

1. Beati omnes, qui timent Dominum, qui ambulant in viis eius.

2. Labores manuum tuarum quia manducabis, beatus es et bene tibi erit.

3. Uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuae, filii tui sicut novellae olivarum in circuitu mensae tuae.

4. Ecce sic benedicetur homo, qui timet Dominum.

5. Benedicat tibi Dominus ex Sion, et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae.

6. Et videas filios filiorum tuorum pacem super Israel.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 128.

1. Saepe expugnaverunt me a juventute mea, dicat nunc Israel.

2. Saepe expugnaverunt me a juventute mea, etenim non potuerunt mihi.

3. Supra dorsum meum fabricaverunt peccatores, prolongaverunt iniquitatem suam.

4. Dominus iustus conscidit cervices peccatorum.

5. Confundantur et convertantur retrorsum, qui oderunt Sion.

6. Fiant sicut foenum lectorum, quod priusquam avellatur, exaruit.

7. De quo non implevit, qui metit, et sinum suum, qui manipulos colligit.

8. Et non dixerunt, qui praeteribant: Benedictio Domini super vos, benedximus vobis in nomine Domini.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 129.

1. De profundis clamavi ad te Domine: Domine, exaudi vocem meam.
2. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.
3. Si iniquitates observaveris Domine; Domine quis sustinebit?
4. Quia apud te propitiatio est, et propter legem sustinui te, Domine.
5. Sustinuit anima mea in verbo eius: speravit anima mea in Domino.
6. A custodia matutina usque ad noctem speret Israel in Domino.
7. Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio.
8. Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus eius.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Psalm 130.

1. Domine non est exaltatum cor meum, neque elati sunt oculi mei; neque ambulavi in magnis, neque in mirabilibus super me.
2. Si non humiliter sentiebam sed exaltavi animam meam: sicut ablactatus est super matre sua ita retributio in anima mea.
3. Speret Israel in Domino ex hoc nunc et usque in seculum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

5. Litaniae Lauretanae de Beata Virgine.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus, miserere nobis. Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta virgo virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina virginum, Regina sanctorum omnium — ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Sub tuum praesidium confugimus Sancta Dei genitrix, nostras deprecationes ne despicias in neccessitatibus nostris, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta, domina nostra, mediatrix nostra, advocata nostra, tuo Filio nos reconcilia, tuo Filio nos commenda, nos repraesenta.

6. Completorium.

1. Psalm 4.

1. Cum invocarem exaudivit me Deus justitiae meae, in tribulatione dilatasti mihi.

2. Miserere mei et exaudi orationem meam.

3. Filii hominum, usquequo gravi corde? utquid diligitis vanitatem et quaeritis mendacium?

4. Et scitote quoniam mirificavit Dominus sanctum suum, Dominus exaudiet me cum clamavero ad eum.

5. Irascimini et nolite peccare, quae dicitis in cordibus vestris, in cubilibus vestris compungimini.

6. Sacrificate sacrificium justitiae et sperate Domino. Multi dicunt: Quis ostendit nobis bona?

7. Signatum est super nos lumen vultus tui Domine, dedisti laetitiam in corde meo.

8. A fructu frumenti, vini et olei sui multiplicati sunt.

9. In pace in id ipsum dormiam et requiescam, quoniam tu Domine singulariter in spe constituisti me.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

2. Psalm 30.

1. In te Domine speravi, non confundar in aeternum, in justitia tua libera me.

2. Inclina ad me aurem tuam, accelera, ut eruas me.

3. Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii ut salvum me facias.

4. Quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu, et propter nomen tuum deduces me et enutries me.

5. Educes me de laqueo hoc, quem absconderunt mihi, quoniam tu es protector meus.

6. In manus tuas da spiritum meum, redemisti me Domine, Deus veritatis.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

3. Psalm 90.

1. Qui habitat in adjutorio altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur.

2. Dicet Domino: Susceptor meus es tu et refugium meum, Deus meus, sperabo in eum.

3. Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium et a verbo aspero.

4. Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus sperabis.

5. Scuto circumdabit te veritas ejus, non timebis a timore nocturno.

6. A sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incursu et daemonio meridiano.

7. Cadent a latere tuo mille et decem millia a dextris tuis ad te autem non appropinquabit.

8. Verumtamen oculis tuis considerabis et retributionem peccatorum videbis.

9. Quoniam tu es, Domine, spes mea, altissimum posuisti refugium tuum.

10. Non accedet ad te malum, et flagellum non appropinquabit tabernaculo tuo.

11. Quoniam angelis tuis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis.

12. In manibus portabunt te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum.

13. Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.

14. Quoniam in me speravit, liberabo eum, quoniam cognovit nomen meum.

15. Clamabit ad me et ego exaudiam eum, cum ipso sum in tribulatione; eripiam eum et glorificabo eum.

16. Longitudine dierum replebo eum et ostendam illi salutare meum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

4. Psalm 133.

1. Ecce nunc benedicite Dominum omnes servi Domini.

2. Qui statis in domo Domini in atriis domus Dei nostri.

3. In noctibus extollite manus vestras in sancta et benedicite Dominum.

4. Benedicat te Domine ex Sion, qui fecit coelum et terram.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

5. Hymnus.

Te lucis ante terminum
Rerum Creator, poscimus,
Ut pro tua clementia
Sis praesul et custodia.

Procul recedant somnia,
Et noctium phantasmata,
Hostemque nostrum comprime
Ne polluantur corpora.

Praesta pater piissime,
Patrique compar Unice
Cum spiritu paraclito
Regnans per omne seculum. Amen.

6. Canticum Simeonis. Lucae 2, *e*.

Nunc dimittis servum tuum Domine secundum verbum tuum in pace
Quia viderunt oculi mei salutare tuum,
Quod parasti ante faciem omnium populorum,
Lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel.

Gloria patri et filio et spiritui sancto etc.

Gradualien, Mottette, Hymnen.

7. Ave Maria gratia plena, Dominus tecum, benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

8. Alma Redemptoris mater, quae pervia coeli porta manes et stella maris, succurre cadenti surgere qui curat populo, tu quae genuisti natura mirante tuum sanctum genitorem, virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.

9. Ave regina coelorum,
ave Domina angelorum,
Salve radix, salve porta,
ex qua mundo lux est orta.
Gaude virgo gloriosa,
Super omnes speciosa,
Vale o valde decora
et pro nobis Christum exora.

10. Regina coeli laetare, Alleluja!
quia quem meruisti portare, Alleluja!
surrexit, sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nohis Deum; Alleluja!

11. Salve Regina, mater misericordiae,
vitae dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules filii Evae
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle.
Eja ergo advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte,
et Jesum, benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exilium ostende
o clemens, o pia
o dulcis virgo Maria.

12. Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur, Te aeternum Patrem omnis terra veneratur. Tibi omnes angeli, Tibi coeli et universae potestates, Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant: Sanctus Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae Tuae. Te gloriosus Apostolorum chorus, Te Prophetarum laudabilis numerus, Te Martyrum candidatus laudat exercitus, Te per orbem terrarum sacra confitetur Ecclesia, Patrem immensae majestatis, venerandum tuum verum et unicum filium, Sanctum quoque paraclitum. Tu, Rex gloriae, Tu sempiternus es filius, Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti virginis uterum, Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum, Tu ad dexteram Dei patris sedes in gloria Patris, Judex crederis esse ven-

turus. Te ergo quaesumus tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti, aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari. Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae et rege eos et extolle illos usque in aeternum. Per singulos dies benedicimus Te et laudamus nomen Tuum in seculum seculi. Dignare, Domine, die isto sine peccata nos custodire miserere nostri, Domine, fiat misericordia Tua, Domine super nos, quemadmodum speravimus in Te. In Te Domine speravi, non confundar in aeternum.

Beilage X.

Thematisches Verzeichniss der Compositionen von Johann Josef Fux.

Die musicalischen Compositionen von J. J. Fux wurden der Nachwelt nur zum geringsten Theile in gedruckten Ausgaben erhalten. Gedruckt wurden überhaupt zu jener Zeit nur wenige Compositionen, besonders wenn sie, wie in unserem Falle, für die Kirche bestimmt waren, oder eine strenge Richtung verfolgten.

Von den Compositionen des J. J. Fux im Druck kennt man nur:

Concentus musico-instrumentalis in 7 partes divisus. 1701 in Nürnberg bei Felsecker's Erben erschienen, ein äusserst seltenes Werk, dessen Mittheilung ich der Güte des Besitzers, des Herrn Prof. Rud. Wagener in Marburg verdanke. Ferner

Elisa, festa teatrale (Beil. X. 312), welche bei Jeanne Roger in Amsterdam (wahrscheinlich 1719) in schönem Kupferdruck erschien. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt ein Prachtexemplar davon (AN. 62. D. 12).

Die *Missa canonica* (Beil. X. 7) in Partitur erschien in neuerer Zeit bei F. Peters und bei Kühnel in Leipzig.

Das Prachtwerk *Car. Proske, Musica Divina* (IV Tomi 1853—1863) hat im II. und III. Bande 7 Kirchenmusik-Compositionen des Fux abgedruckt, wie diess bei den Nummern des nachfolgenden Verzeichnisses, **68. 95. 108. 186. 153. 222. 286.** bemerkt ist.

Nach einer handschriftlichen Bemerkung des Musikhistorikers Simon Molitor sollen auch gedruckt erschienen sein:

36 Trio für 2 Violinen und Bass, um 1700 in Amsterdam aufgelegt. Davon war jedoch nirgends ein Exemplar ausfindig zu machen.

Unter dem der Zahl nach beträchtlichen handschriftlichen Nachlasse sind nur wenige Autographe des Componisten, allein die meisten der Abschriften stammen aus der Zeit der Composition.

Bei weitem das bedeutendste Material in dieser Richtung gewährte die k. k. Hofbibliothek in Wien, wohin unter dem Hofbibliothek-Präfecten Grafen Moriz Dietrichstein und Hofrath J. F. v. Mosel die Manuscripte aus dem Archiv der k. k. Hofkapelle übertragen und mir durch die Zuvorkommenheit der Herren Custoden Theodor G. v. Karajan und Dr. Faust Pachler leicht zugänglich gemacht wurden. Es befinden sich dort die Partituren sämmtlicher Opern (mit Ausnahme von Oper **301** und **302**) dann der Oratorien in schönen Lederbänden, die Kirchencompositionen, Messen, Vespern, Litaneien u. s. w. in gut geschriebenen Stimmen mit Umschlägen, welche die Zeit der stattgefundenen Aufführungen enthalten.

Das Archiv der k. k. Hofkapelle hat nur eine Anzahl von Partite a 3 für 2 Violinen und Bass mit Orgelbegleitung zurückbehalten.

Das Archiv des Wiener Musikvereins besitzt ausser einer nicht unbedeutenden Anzahl von Compositionen, darunter mehrere Opern und Oratorien, auch eine sehr schätzenswerthe Sammlung von Operntext-Büchern aus der Zeit Leopold I., Josef I. und Karl VI.

In den Sammlungen der Wiener Kirchen von St. Augustin, St. Peter, St. Michael und von den Schotten fand sich wohl einiges, das aber die gehegten Erwartungen nicht erreichte. Desto angenehmer überraschten die reichhaltigen Vorräthe in den Stiften Göttweig[1] in Unterösterreich und Kremsmünster in Oberösterreich, welche durch die dankenswerthen Bemühungen der Herren Chordirectoren Hermann Moser in Göttweig und Maximilian Kerschbaumer in Kremsmünster mir zu ausgedehnter Benützung geöffnet wurden.

Von auswärtigen Sammlungen habe ich die reiche kön. Bibliothek in Berlin, wo Herr Custos F. Espagne, und die kön. Musikbibliothek in Dresden hervorzuheben, wo Herr Custos Mor. Fürstenau und Hofkapellmeister Rietz mir freundlichst an die Hand giengen.

In letzter Zeit kam mir aus der kön. Bibliothek in Berlin ein Manuscriptverzeichniss der Compositionen von J. J. Fux zu, das zu ihrem Verfasser das (1853 verstorbene) Mitglied der kais. Hofkapelle in Wien Alois Fuchs hat, der auch als eifriger Autographensammler bekannt war. Dieses Verzeichniss stimmte mit meinen Forschungen in Wien zum grössten Theile, ich konnte aber auch einige mir bis dahin unbekannte Nummern daraus entnehmen, wie dies an ihrem Orte bemerkt ist.

Alle diese Quellen wurden mit genauer Angabe, woher sie stammen, bei jeder Nummer in dem nachfolgenden Verzeichnisse verwerthet, das zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht, aber doch mehr enthält, als bisher bekannt war.

Einige leitende Betrachtungen über die Chronologie der Compositionen mögen hier noch gestattet sein.

In allen Fällen ist es bei bedeutenden Künstlern interessant, das Datum der einzelnen Compositionen zu ermitteln, um darin den Fortschritt und die Höhe der Schöpfungskraft mit den Lebensjahren des Componisten zusammenzustellen, abgesehen von den oft bedeutenden Beziehungen zu äusseren Verhältnissen, und dem Masstabe, welchen man an Producte der Jugend und des reiferen Alters zu legen gewohnt ist.

Bei den Compositionen unseres Meisters sind wir nur bei sehr wenigen durch die Aufschrift auf dem Titel des Manuscriptes völlig sicher des Datums. Dies ist der Fall bei sämmtlichen Opern und Oratorien, dann bei dem 1701 erschienenen Concentus musico-instrumentalis und sehr wenigen Kirchen- und Kammer-Compositionen.

In dem thematischen Verzeichnisse wurde in dieser Richtung alles aufgenommen, was mindestens einen Fingerzeig geben konnte; vieles davon

[1] Zu bedauern ist, dass bei der Feuersbrunst im Jahre 1718 auch sämmtliche Notenvorräthe des Stiftes zu Grunde giengen.

liess jedoch die Hauptsache unentschieden. Dies war der Fall bei den Umschlägen der Stimmenabschriften in der k. k. Hofbibliothek, welche entschieden aus der Zeit der Composition sind. Auf den meisten dieser Umschläge ist sorgfältig (gewöhnlich mit Bleistift) die jedesmalige Aufführung mit dem genauen Datum des Jahres und Tages angemerkt. Natürlich wurde von diesen Aufzeichnungen willkommene Notiz genommen, und besonders jede erste Aufführung des Stückes in das Verzeichniss übertragen. Sehr bald zeigte sich aber, dass diese Umschläge öfter gewechselt worden seien, denn bei mehreren Nummern war die bemerkte erste Aufführung aus einem Jahre nach dem Tode des Fux; bei zahlreichen Jahrgängen war eine unverhältnissmässig grosse Anzahl von ersten Aufführungen bemerkt, wie aus den Jahren 1726, 1727, 1728, 1729; in diesen wurden wahrscheinlich die Umschläge erneuert, und ohne früherer Aufführungen zu erwähnen, von dem Zeitpunkte des Austausches der Umschläge neu angefangen vorzumerken. Diese Aufschriften der Umschläge beweisen daher nur negativ, dass die fragliche Composition nicht nach der angemerkten ersten Aufführung entstanden sei.

In einigen Fällen ist dem Namen des Fux „Compositore di S. M. I." oder „Vice-Maestro di Capella di S. M." beigefügt, die ersten (sehr wenigen) mussten daher in die Jahre 1698 bis 1711, die zweiten in die Jahre 1711 bis 1715 fallen.

Es ist sicher, dass Fux nicht erst 1698 als Hofcompositor angefangen haben konnte zu componieren, und doch leiten uns die angeführten chronologischen Behelfe mit Ausnahme eines einzigen nicht über das Jahr 1698 zurück, wo Fux bereits 38 Jahre zählte. Diese eine Composition ist ein Requiem, nach einer schriftlichen Bemerkung des verstorbenen Musikhistorikers Simon Molitor (in der k. k. Hofbibliothek) das Requiem (Beil. X. 51), nach einer andern Bemerkung in der kön. Bibliothek zu Berlin das Requiem (X. 53), welches Fux im Jahre 1697 zur Leichenfeier der Erzherzogin Eleonora, verwitweten Königin von Polen (gest. 16. Dec. 1697) componiert haben soll. Dieses Requiem wäre daher die früheste zeitsichere Composition.

Auch die Daten von 1698 ab bis zum Jahre 1711 sind äusserst dürftig, und nach 1711 bis 1715 noch keineswegs reichlich zu nennen. Auf 1700 führt eine Aufschrift der Missa St. Michaelis (X. 33) im Stifte Göttweig, sie gewährt aber nicht volle Sicherheit; der Concentus musico-instrumentalis ist 1701 gedruckt in Nürnberg erschienen; als Compositore di S. M. (1698 bis 1711) erscheint nur die Sonata a tre (X. 368); von 1703 ist die Sinfonia zu der Oper Proteo sul Reno (X. 332); von 1704 das Te Deum (X. 271); von 1702 die Opern la Clemenza d'Augusto (X. 301) und Offendere per amare (X. 302); von 1708 die Opern Pulcheria (X. 303) und Julo Ascanio (X. 304); von 1709 die Opern Gli ossequj della notte (X. 305) und Il mese di Marzo (X. 306); von 1710 die Oper La decima fatica (X. 307). — Damit sind die zeitsicheren Compositionen vor 1711 erschöpft. — Die Compositionen von 1711 — 1715, wo Fux als Vice-Kapellmeister angegeben wird, sind

etwa 8 bis 10, und auch bei diesen ist noch fraglich, ob der Titel nicht später dazu gesetzt wurde.

Aus allem ist so viel klar geworden, dass aus solchen Bruchstücken kein chronologisches Verzeichniss zusammengestellt werden konnte; wesshalb man sich darauf beschränken musste, die Compositionen nach dem Gegenstande zu ordnen.

Die Aufschriften auf den Umschlägen übrigens, wenn sie auch in Hinsicht des Datums der Composition keine Sicherheit gewähren, enthielten doch andere brauchbare Notizen. Aus der bei manchen Compositionen ungewöhnlich grossen Zahl von Aufführungen, zuweilen 1, ja 2 bis 3 jährlichen Wiederholungen während einer Reihe von Jahren; dann bei anderen Compositionen, wie bei Requiem (X. 51) und Te Deum (X. 270), welche nur bei grössten Festlichkeiten gegeben wurden, liess sich auf das schliessen, was entweder besonders ansprach oder worein man eine höhere Bedeutung legte.

Dass die Compositionen von Fux auch ausser Oesterreich schon während seines Lebens gekannt wurden, ist wohl keinem Zweifel unterworfen, da gleichzeitige Schriftsteller, wie Mattheson, Quantz u. a., ihrer mit grossem Lobe erwähnen. Ausserdem mussten auch die im Druck erschienenen, besonders der Concentus musico-instrumentalis und die Partite a tre, auch wenn die Vervielfältigung der letzten durch den Druck nicht bestimmt nachzuweisen ist, in grösseren Kreisen bekannt gewesen sein. Ob seine Opern und Oratorien oder die Kirchencompositionen im Auslande aufgeführt wurden, ist zweifelhaft, wenigstens sind keine bestimmten Belege dafür da, ungeachtet Partituren davon in den kön. Bibliotheken zu Dresden und Berlin sich befinden. Für Aufführungen seiner Compositionen in Oesterreich und speciell in Wien sind aber bestimmte Angaben in den Aufschriften der Manuscripte der Hofkapelle, so wie der Kirchen in den Stiften Göttweig und Kremsmünster u. a. O. vorhanden. Dass die Aufführungen der Compositionen des Hofkapellmeisters an der von ihm geleiteten Hofkapelle während seiner Lebensdauer sich oft wiederholten, ist leicht begreiflich. Anders verhält es sich damit nach dem Tode desselben. Neue Hofkapellmeister und Componisten wünschen natürlich ihre eigenen Compositionen zu Gehör zu bringen und die vergangene Zeit muss nach und nach dem Neuen Platz machen. Was nun die Opern und Oratorien des Fux betrifft, so ist nirgends bemerkt, dass sie nach seinem Tode in Wien noch gegeben wurden, und man hat Grund, daran zu zweifeln. Anders verhält es sich mit den Kirchencompositionen desselben. Aus den erwähnten Aufzeichnungen auf den Umschlägen der Stimmenabschriften geht mit voller Sicherheit hervor, dass nach dem Tode des Fux im ersten Decennium (1741 bis 1750) die Wiederholungen seiner Kirchencompositionen in der Hofkapelle nicht nur in jedem Jahre, sondern jährlich auch mehrere und in grösserer Zahl statt hatten. Von 1751 — 60 werden sie allerdings minder häufig, doch kamen einzelne noch jedes Jahr vor; viel sparsamer werden sie im dritten Decennium bis 1770, und im vierten wurde nur noch im Jahre 1775 unter

Hofkapellmeister Gius. Bonno die Messe S. Joannis (X. 84) und die Vesper de Confessore (X. 61) gegeben; damit ward auch der Cyclus der Wiederholungen in der Hofkapelle abgeschlossen, so weit diess wenigstens aus den Aufzeichnungen zu entnehmen ist.

Anderwärts, z. B. im Stifte zu den Schotten und in Göttweig, werden nach den Mittheilungen der dortigen Chordirectoren selbst noch in unseren Tagen einzelne Nummern seiner Kirchencompositionen gemacht. — Vielleicht erlebt Fux seinen späteren Wiederauferstehungstag, wie seine Werke es verdienten, gleich Händel und Seb. Bach, welchen ebenfalls erst lange nach ihrem Tode eine erneute Theilnahme zugewendet wurde.

Uebersicht.

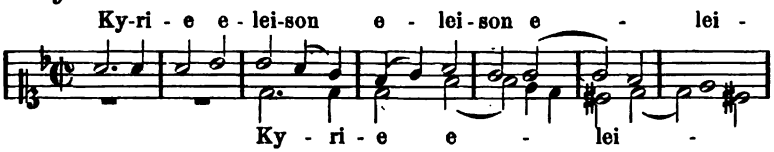
	Nr.
I. Messen, Requiem (57)	1— 57
II. Vespern und Psalmen daraus (57)	58—114
III. Litaneien, Completorien (22)	115—136
IV. Gradualien (12)	137—148
V. Offertorium (14)	149—162
VI. Mottette (22)	163—184
VII. Hymnen (106)	185—290
VIII. Oratorien (10)	291—300
IX. Opern (18)	301—318
X. Partite, Ouvertüren (79)	319—397
XI. Clavierwerke (8)	398—405

(405 Werke.)

I. Messen, Requiem.

1. Missa Absque gloria. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.

1. Kyrie.



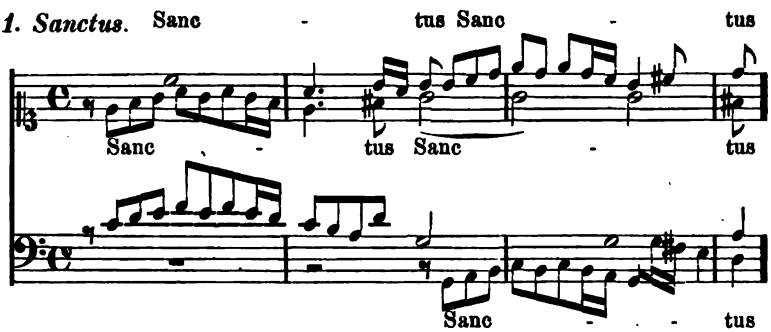
2. Credo ₵. *3. Sanctus* ₵. *4. Benedictus* C. *5. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Die erwähnte Abschrift hatte keinen Autor auf dem Titel angemerkt; sie wird aber dort für eine Composition des Fux mit Grund gehalten.

2. Missa Ariosa. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, Violon, Orgel.

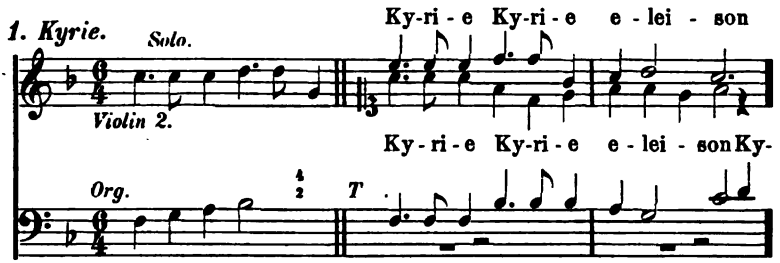
1. Sanctus.



2. Benedictus C.

Abschriften. Partituren: *Sanctus* und *Benedictus* in der kön. Musikbibl. in Dresden (A. 115). *Benedictus* allein ebendort in Zelenka's Collect. musicorum. Libr. III, pag. 92 — 95. Die übrigen Musikstücke fehlen dort und sind anderweitig auch nicht bekannt. — Im ruhig fortschreitenden *Benedictus* ist das *Osanna* mit lebhaft figurierten Noten eingeflochten, und erst am Schlusse vereinigen sich alle Stimmen im *Osanna*.

3. Missa Benjamin. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.

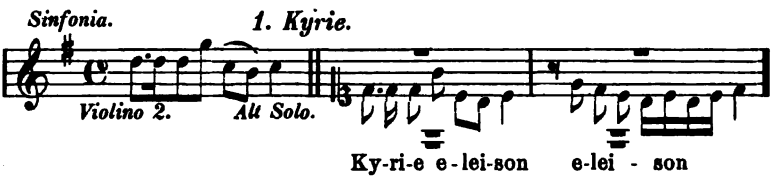


2. *Gloria* C. 3. *Credo* C.

Abschriften. Stimmen von 1. 2. 3. In der k. k. Hofbibliothek in Wien AN. 43. A. 101.

Anmerkung. Mehr als die Stücke 1, 2, 3 scheinen nicht componiert worden zu sein, da das später hinzugekommene *Credo* in einem besonderen Umschlag liegt und der gemeinsame Umschlag, der von 1728 bis 28. Oct. 1739 = 8 Aufführungen anmerkt, bei diesen abwechselnd den Beisatz „*Kyrie* und *Gloria*“ und dann wieder „*tutta*“ (sc. Messa) hat.

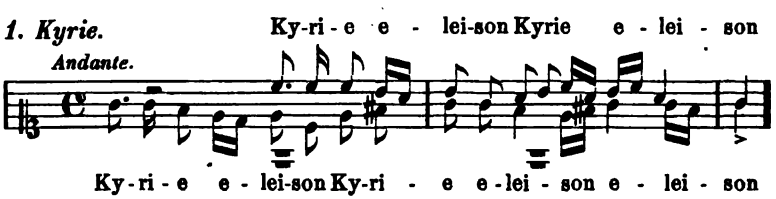
4. Missa Bonae spei. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



2. *Gloria* C. 3. *Credo* C. 4. *Sanctus* C. 5. *Benedictus* $^{3}_{2}$. 6. *Agnus* $^{3}_{2}$.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

5. Missa Brevis solennitatis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 4 Tromben, Pauken und Orgel.



2. *Gloria* C. 3. *Credo* C. 4. *Sanctus* C. *Osanna* $^{3}_{4}$. 5. *Benedictus* $^{3}_{4}$. 6. *Agnus Dei* C. *Dona nobis* $^{3}_{4}$.

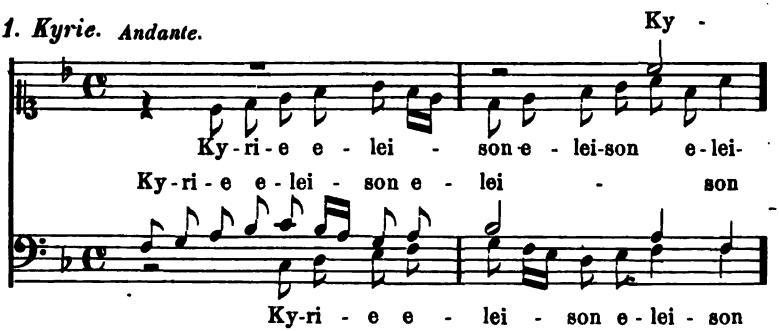
Autograph. In der k. k. Hofbibl. in Wien (1866 K.) AN. 48. E. 27. Aufschrift: „Missa brevis Solennitatis a 4 voci concert. Con 4 Trombe e Timbale. Di Giovan. Gioseffo Fux". 27 Blätter grosses Querformat.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien AN. 43. A. 98. (Part. K.)

Anmerkung. Alois Fuchs schrieb auf das Titelblatt: „Comp. 1740". Was ihn dazu bestimmte, ist nicht zu errathen. Die Handschrift ist wohl zitternd, aber doch nicht so sehr, wie in andern Autographen aus seinem vorletzten Lebensjahre. Die Messe entspricht dem Titel, sie ist kurz und doch feierlich: die erste Posaune und die Violinen haben theilweise figurierte Begleitungen. — Auf dem Umschlag der Wiener Abschrift sind vom 10. Juni 1741 (also nach Fux' Tode) bis 1. Mai 1750 = 19 Aufführungen angemerkt. Diese Messe hat, wie keine andere von Fux 4 Trombe. Dieses veraltete Instrument, Tromba marina (Trumpscheit) genannt, bestand aus einem langen schmalen Resonanzkasten, der mit einer starken Darmsaite (wie das Monochord) bespannt, gegen die Brust gestemmt, mit der rechten Hand mit dem Bogen gestrichen, mit der linken an gewissen Stellen wie beim Flageolet berührt wurde, um verschiedene Töne erklingen zu machen. Ungeübte verstanden nur den Grundton und etwa die Quint, geübte auch eine Octavscala herauszubringen. Durch eine primitive Vorrichtung am Resonanzboden wurde der Ton schnarrend etwa wie bei einer Trompete mit Sordine.

6. Missa Brevium ultima. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.

1. Kyrie. Andante.



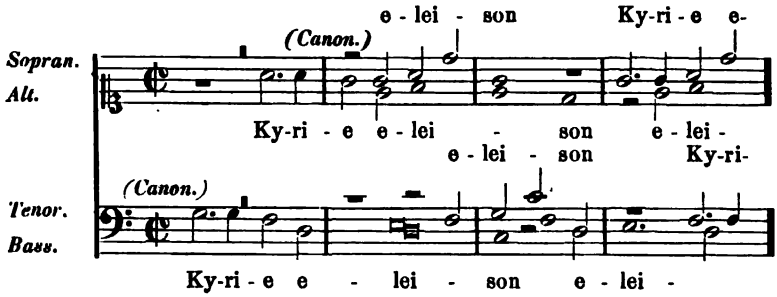
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (Part. K.) — Im Stifte Kremsmünster (K.) — In der kön. Bibliothek der Musik in Dresden (F. Schr. I. Fach 8. Lage 4.) (K.).

Anmerkung. Auf dem Umschlage der Wiener Abschrift sind vom 8. Februar 1731 bis 28. Dec. 1743 = 24 Wiederholungen angeführt. Das Dona ist weiter ausgesponnen.

7. Messa di San Carlo — Canonica a Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.

1. Kyrie eleison. „Canone (Sopr.) Resolutio in 9ª bassa; Canone (Basso) Resolutio in 9ª alta."



2. Christe eleison. Canone (Basso) Resolutio in 8va alta. Canone (Ten.) Resolutio in 8va alta — *3. Kyrie eleison.* Canone (Sopr.) Resolutio in 7ma bassa. — *4. Gloria. Et in terra* Canone (Sopr.) Resolutio in 6ta bassa. — *5. Qui tollis.* Canone (Basso) Resolutio in 5ª alta. Canone (Alto) Resoluto in 5ta alta. — *6. Cum sancto spiritu.* Canone (Tenore) Resolutio in 4ª alta. — *7. Credo. Patrem omnipotentem.* Canone (Alto) Resolutio in 3ª alta per contrari movimenti. — *8. Et incarnatus est.* Canone (Basso) Resolutio in 3ª alta per movimenti retti. — *9. Crucifixus* Canone (Basso) Resolutio in 2ª alta per movimenti contrari. Canone (Alto) Resolutio in 4ª alta. — *10. Et resurrexit.* Sempre in canone or in una, or in un altra parte per tutti gli intervall principiando in 9ª calando sempre d'un tuono sin all' unisono. — *11. Sanctus.* Canone (Basso) Resolutio in 5ta, 8va e 12ma alta. — *12. Osanna.* Canone (Basso) Resolutio in 4ª, 8va e 11ma alta. — *13. Benedictus* a tre. Canone (Sopr.) Resolutio in 4ª e 8va bassa. — *14. Agnus Dei* in Canone, commincianco dalla 17ma per movimenti contrari, poi saltando in 9ª per movimenti retti. Sempre cal ando d'un tuono, finiendo in 4ª.

Ausgabe. Partitur: Leipzig, Peters. — Leipzig, Kühnel.

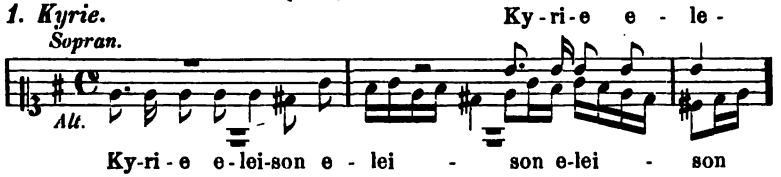
Abschriften. Partituren: In der k. k. Hofbibliothek in Wien: *a)* Das Prachtexemplar mit dem Dedicationsschreiben an Kaiser Karl V. AN. 33. B. 74. *b)* „Abschrift mit der Bemerkung von M. Haydn: „Descripsit Michael Hayden 5ª 7bris 1757." AN. 48. E. 20. *c)* „Abschrift aus Kiesewetter's Samml." SA. 67. D. 33. — *d)* In der kön. Bibl. der Musik in Dresden (A. 112). Abschrift seines Schülers Joh. Dism. Zelenka, welcher am Schlusse schreibt: „Laus Deo et omnibus Sanctis ejus Dresdae 18. Oct. 1719."

Anmerkung. Das schön gebundene Dedications-Exemplar der k. k. Hofbibliothek hat die Aufschrift: „Messa di San Carlo Per Musica Tutta in Canone e particolarmente diversificata. Nel giorno glorioso di detto Santo vmilmente consacrata Al Nome felicissimo ed Immortale Della Sacra Cesarea e Real Cattolica Maestà di Carlo VI Imperador de Romani Sempre Augusto da Giovan-Gioseffo Fux Dell' istessa Imperial Maestà Mastro di

Capella.“ Die Widmung in italienischer Sprache an den Kaiser ist an einem andern Orte abgedruckt. Die bei den einzelnen Theilen der Messe oben angemerkten Canone und ihre Lösungen sind ebenso in dem Dedications-Exemplar jedem Stücke beigesetzt. — Wie hoch diese Messe auch noch in späterer Zeit gehalten wurde beweist die eigenhändige Abschrift derselben durch Michael Haydn und Joh. Dism. Zelenka, welche sich in der k. k. Hofbibliothek befindet. — In Arrey v. Dommer (Koch's) Music. Lex. (1865) p. 131 wird Fux ein Meister der Composition des Canon genannt und ist der Anfang seines schönen Doppelcanons: *„Christe eleison“* dieser Messe abgedruckt. Dasselbe ist schon vorher von Fr. W. Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge (II. p. 117, Tab. XLIII, Fig. 1) geschehen, wobei zugleich bemerkt ist, dass Fux diese Messe im J. 1718 entworfen habe. Diess stimmt mit der Abschrift von Zelenka, welche das Datum 18. October 1719 hat.

8. Missa Confidentiae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen (Rip.) Violon, Orgel.

1. Kyrie.

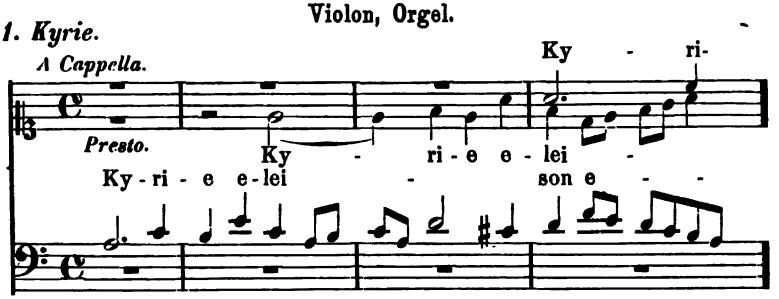


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek in Wien. Umschlag: Aug. 1740 bis 7. Mai 1751 2 Wiederholungen.

9. Missa Constantiae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola 1ma, 2a, Viola di Basso, Cornetto, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

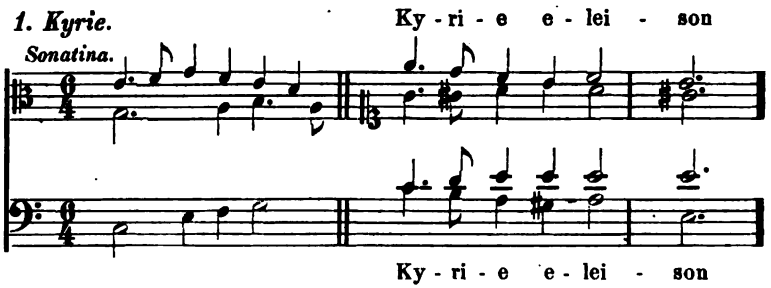


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek in Wien AN. 43. A. 95. (Part. K.)

Anmerkung. Auf dem Umschlage der Wr. Abschrift vom März 1725 bis 3. März 1747 = 37 Aufführungen meistens mit dem Beisatze „Rorate“ angemerkt.

10. Missa Corporis Christi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Violinen, 2 Posaunen, 1 Fagott, Cornett, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



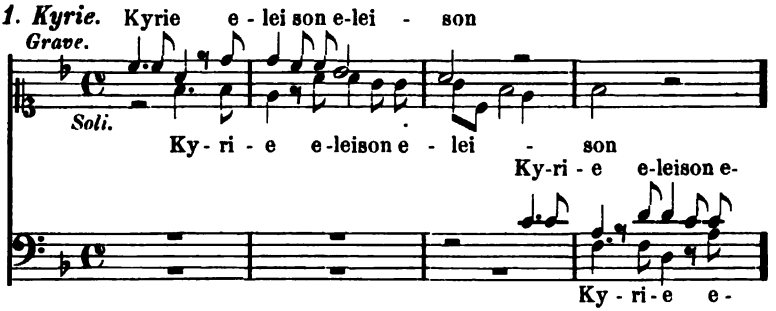
2. Gloria $^{3}_{4}$. *3. Credo* $^{3}_{4}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* $^{3}_{4}$.

Autograph. Einst in der Sammlung von Al. Fuchs in Wien (Dessen Verz. der Comp. von J. J. Fux Missa 15).

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek in Wien. Umschlag: Vom 2. Juni 1727 bis 25. März 1733 = 10 Wiederholungen angemerkt.

Anmerkung. Im *Gloria* und *Credo* bedeutende Basssolo. Die Messe beginnt mit einer Instrumental-Sonatina von 15 Tacten.

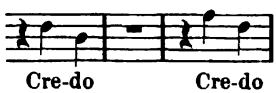
11. Missa a 4. Credo in unum Deum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Posaunen, — Violoncell, Violon, Orgel.



2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

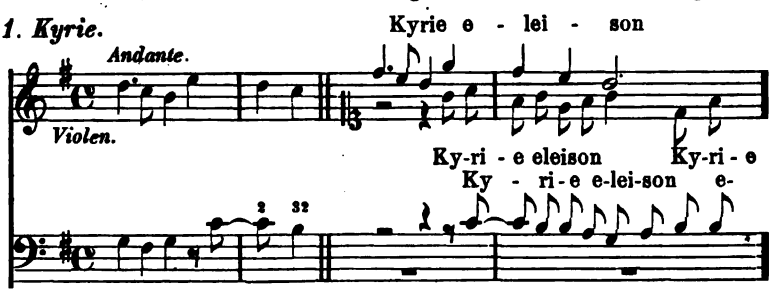
Abschriften. Stimmen: Im Archive der Peterskirche in Wien. (Fehlt Canto Conc.)

Anmerkung. Fux führt im Grad. ad Parn. p. 268 das *Amen* aus dieser Messe als Beispiel des freieren Stiles a Cappella mit Begleitung der Orgel und anderer Instrumente an. — Im *Credo* wiederholen sich die Worte:



Diese Messe ist daher vor 1725 componiert.

12. Missa Dies mei sicut umbra. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

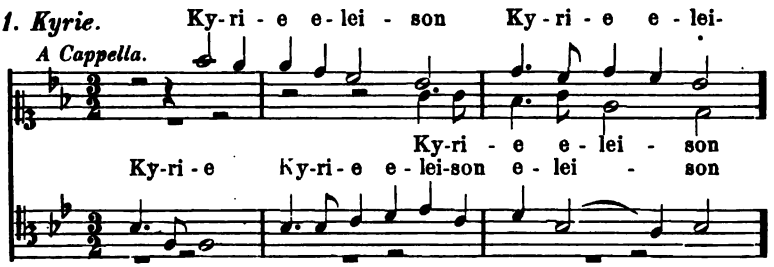


2. Gloria $^{6}_{8}$. *3. Credo* C. *4 Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 94 (Part. K.). — *b)* Im Stifte Kremsmünster.

Anmerkung. Auf dem Umschlage *a)* sind vom 29. Dec. 1726 bis 24. März 1754 = 32 Aufführungen angemerkt.

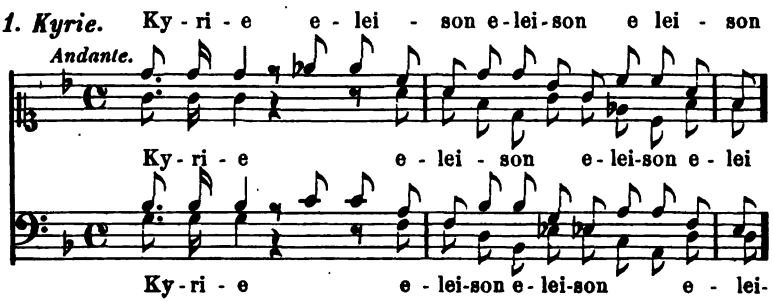
13. Missa Divinae Gratiae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel.



2. Gloria $^{3}_{2}$. *3. Credo* $^{3}_{2}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{2}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien (Part. K.).

14. Missa Ferventis Orationis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



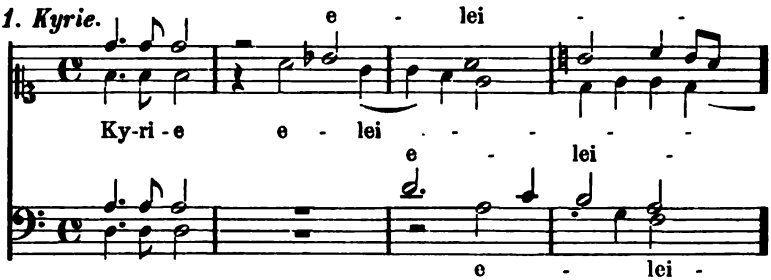
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* $^{3}_{4}$. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 104 (Part. K.). *b)* Im Stifte Kremsmünster.

Anmerkung. Auf dem Umschlag *a)* ist nach dem Namen Fux, „1731“ (das Jahr der Composition?), ausserdem vom Juli 1746 bis 11. Dec. 1755 = 24 Wiederholungen angemerkt.

15. Missa Fiduciae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, Basso continuo, Orgel.

1. Kyrie.



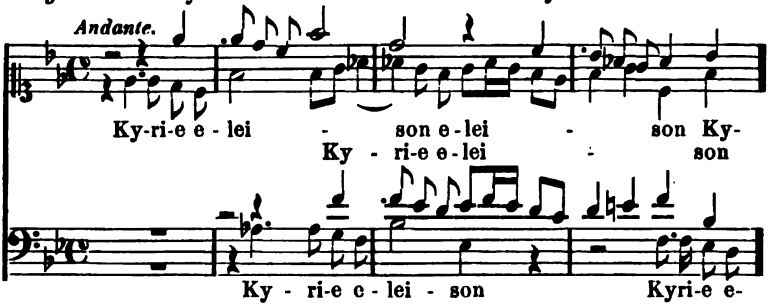
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Partitur: In der k. Musikbibl. in Dresden (A. 113) (K.).

Anmerkung. Die Abschrift von der Hand seines Schülers Joh. Dism. Zelenka, daher die Composition vor 1719 componiert.

16. Missa Fuge perversum mundum. a 8 in Concerto. Für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore, 2 Bässe, 2 Violinen, 3 Violen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.

1. Kyrie. Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

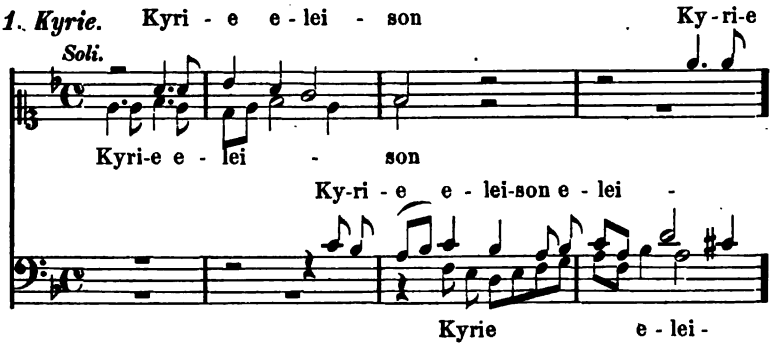


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* $^{3}_{2}$.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 103. — *b)* Stift Schotten in Wien. *c)* Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Der Umschlag nennt Fux „Vice-Kapellmeister“; also ist die Messe 1711—1715 componiert, übrigens sind ebenda von März 1730 bis 24. Febr. 1732 = 3 Aufführungen angemerkt.

17. Missa Humilitatis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen. Ripieni: Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

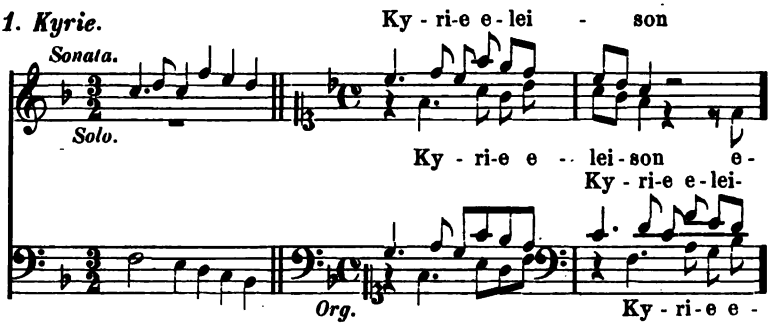


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 22. Oct. 1733 bis 7. Dec. 1740 = 20 Aufführungen. Der wiederholte Beisatz Ror(ate) scheint auf den Advent hinzudeuten.

Anmerkung. Eine kleinere Messe.

18. Missa In fletu solatium. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 1 Viola, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.



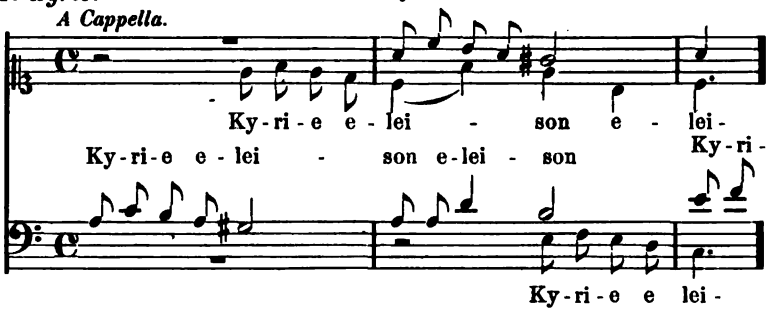
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Partitur: L. Köchel. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Vom 3. Oct. 1717 bis 16. Febr. 1741 = 19 Aufführungen angemerkt. Im Gradus ad Parnassum (1725) führt Fux das *Kyrie* pag. 263 f. als Muster eines vierstimmigen Satzes des Stiles a cappella, pag. 266 f. das *Christe eleison* als ein solches des dreistimmigen Satzes an.

19. Missa Lingua mea calamus scribae velociter scribentis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.

1. Kyrie. Ky-ri-e e-lei - son

A Cappella.

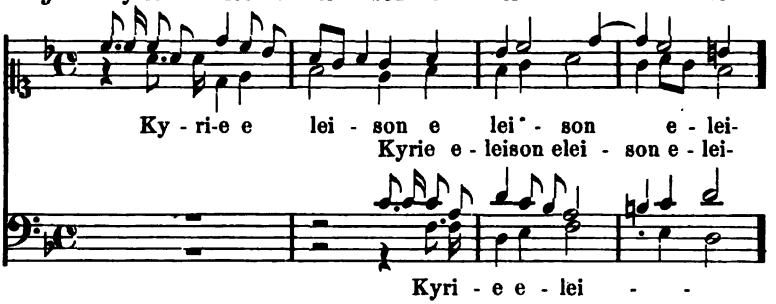


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* $^3_2$.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 16. 342. (1867 K.)

20. Missa Matutina. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violetta, Viola, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie. Kyrie e-leison e-lei - son e - lei - son

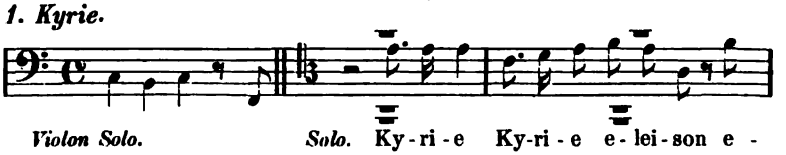


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* $^3_4$.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 105. — Im Stifte Kremsmünster (K.).

21. Missa Ne intres in judicium. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Violinen, 2 Posaunen, Fagott — Ripieni: Violoncell Violon, Orgel.

1. Kyrie.

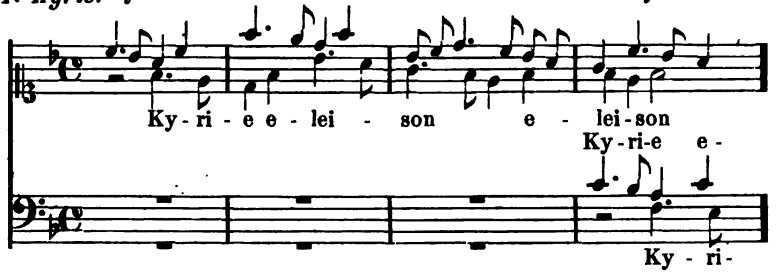


2. Gloria $^{3}_{4}$. *3. Credo* $^{3}_{4}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 2. Febr. 1727 bis 15. Mai 1731 = 9 Wiederholungen.

22. Missa Non erit in mora. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, Orgel.

1. Kyrie. Kyrie e - lei - son e - lei-son e-lei - son Ky-ri - e



2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

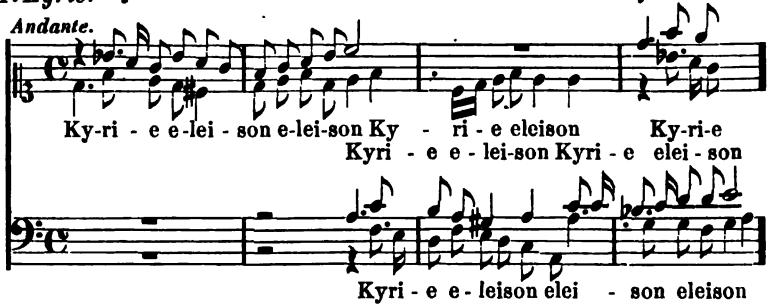
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 18. 374. (1867 K.)

Anmerkung. Das Benedictus ist eine Sonatina für 2 Violinen und Orgel ohne Gesang.

23. Missa Post modicum non videbitis me. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.

1. Kyrie. Kyrie elei - son eleison Ky - ri - e

Andante.

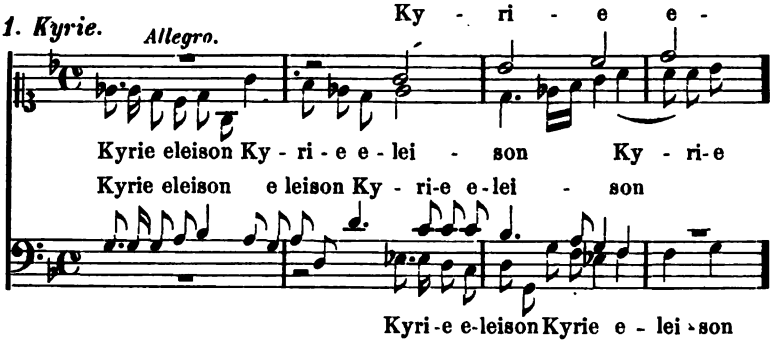


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6 Agnus* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 97. (Part. K.) *b)* Im Stifte Kremsmünster. (K.)

Anmerkung. Der Umschlag hat unter dem Namen des Componisten Fux die Jahreszahl „1731“, welche auf das Compositionsjahr gedeutet werden kann, da 1731 seine Frau starb und seine Stimmung ihm den Titel: „Post modicum non videbitis me“ nahegelegt haben könnte. Ausserdem sind auf dem Umschlage vom 8. Jänner 1748 bis 3. Dec. 1755 = 17 Wiederholungen bemerkt, sämmtlich nach Fux' Tode.

24. Missa Preces tibi Domine laudis offerimus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen — Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, Orgel.

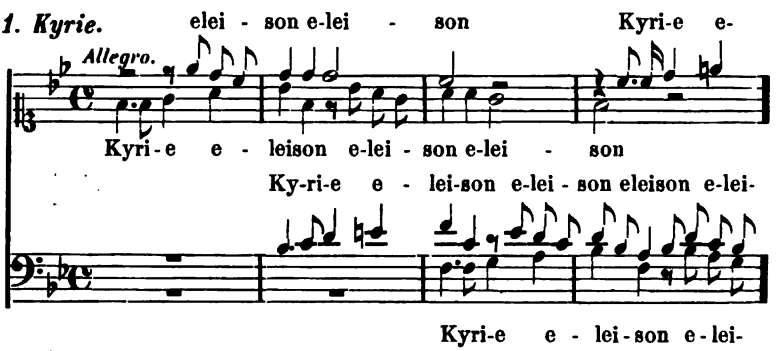


2. *Gloria* C. 3. *Credo* C. 4. *Sanctus* C. 5. *Benedictus* C. 6. *Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. (Part. K.).

Anmerkung. Auf dem Umschlage dieser Abschrift sind vom 1. Aug. 1720 bis 25. Jänner 1752 = 63 Wiederholungen angemerkt. Bis 1740 jährlich 3 — 4 Mal gewöhnlich.

25. Missa Precum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, (Rip.) Violon, Orgel.

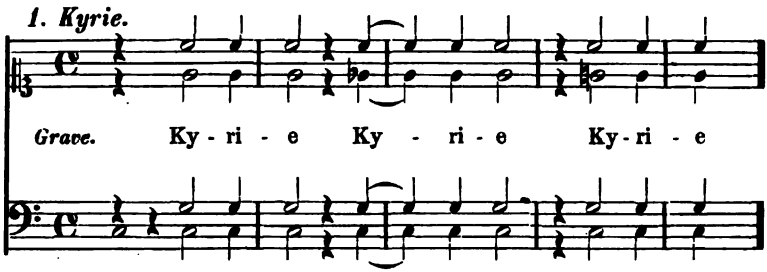


2. *Gloria* C. 3. *Credo* $^{6}_{8}$. 4. *Sanctus* C. 5. *Benedictus* $^{3}_{4}$. 6. *Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In Stifte Kremsmünster B. 16. 343. (1867 K.)

Anmerkung. Häufiger Rhythmenwechsel. Lebhaft. *Christe eleison* Altsolo.

26. Missa Primitiva. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen ad lib. — 4 Posaunen concert., Pauken, Orgel.

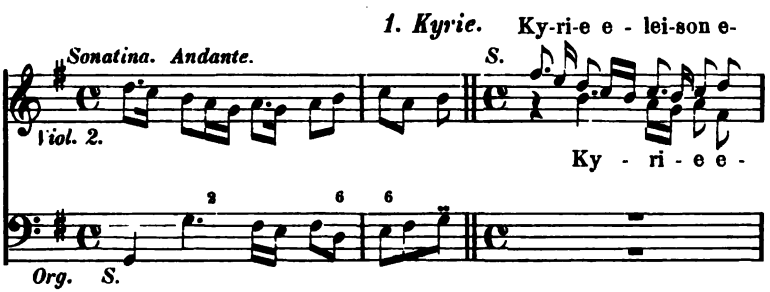


2. Gloria $^{6}_{4}$. *3. Credo* C. *4. Sanctus* $^{6}_{4}$. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Partitur: In der kön. Musikbibl. in Dresden. (A. 114. Die Aufschrift von Joh. Dism. Zelenka's Hand: Missa primitiva . . . del S. Giosepho Fux, Maestro di Capella di S. M. Imp. Catt.

Anmerkung. Eine grössere angelegte Messe mit figurierten Soli in den Oberstimmen.

27. Missa Pro gratiarum aetione. 8^{vi} toni. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, (2 Posaunen Rip.) Violon, Orgel.



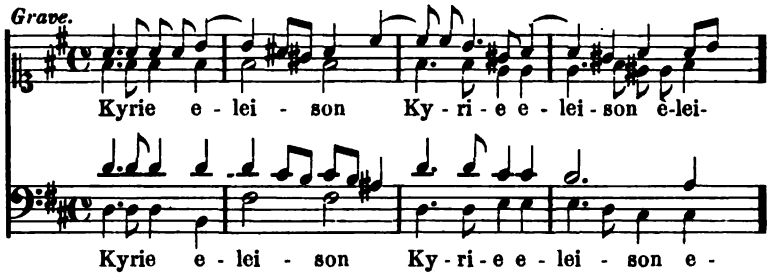
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 16. 346. (1867 K.)

Anmerkung. Feierlich bewegt, häufige Soli, grössere Anlage, *Dona* sehr ausgeführt. — Die meisten alten Abschriften in Kremsmünster haben auf dem Titel bei dem Namen Authore J. J. Fux den Beisatz „Capellae magistro famosissimo".

28. Missa Purificationis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel.

1. Kyrie. Kyrie e-lei - son Ky - ri-e e-lei - son e -



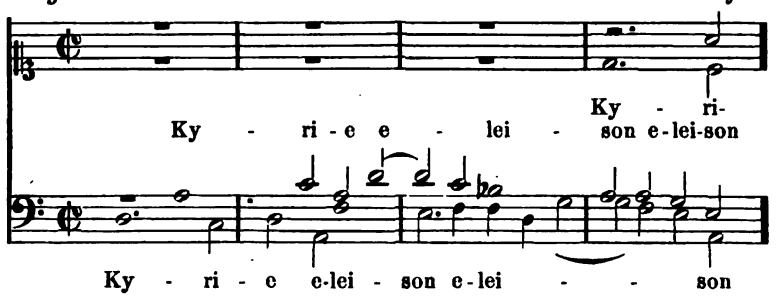
2. Gloria $^{3}_{4}$. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$ *Basssolo. 6. Agnus Dei* $^{3}_{4}$.

Abschrift. Partitur: In der k. k. Hofbibliothek. SA. 67. D. 35. — Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 18. 364.

Anmerkung. Im Ganzen sehr knapp gehalten. — In der Partitur der Hofbibl. hat diese Messe den Titel „Constantiae", welcher auch der Messe (AN. 43. A. 95) 29. zukommt; die alte Abschrift von Kremsmünster hat aber den Titel „Purificationis", welcher hier angenommen wurde.

29. Missa Quadragesimalis a 4 da Capella sine Organo.

1. Kyrie. Ky-



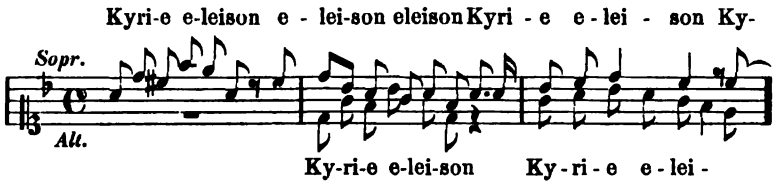
2. Gloria ¢. *3. Credo* ¢. *4. Sanctus* ¢. *5. Benedictus* ¢. *6. Agnus* ¢.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 73.

Anmerkung. Wie die Missa Canonica durchaus in Canone mit den verschiedenartigsten Auflösungen in abwechselnden Intervallen und Rhythmen, zu tieferen Kunststudien durchaus geeignet.

30. Missa Quid transitoria. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Orgel.

1. Kyrie.



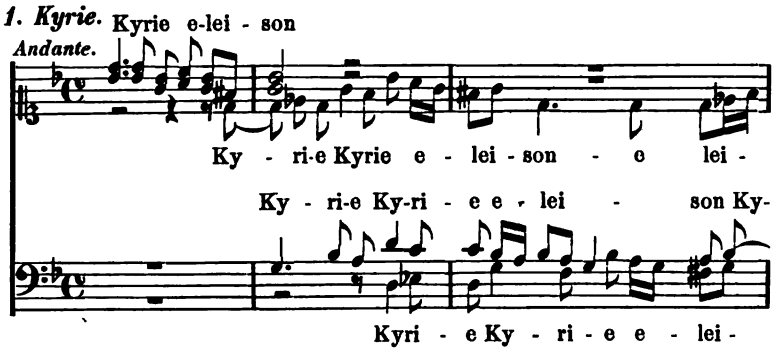
2. Gloria $^{3}_{2}$. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 96. — *b)* Im Musik-Archive des Stiftes Schotten in Wien. (Part. K.)

Anmerkung. Auf dem Umschlage der Abschrift *a)* sind vom 21. April 1729 bis 21. Jänner 1759 = 42 Aufführungen verzeichnet. — Auf dem Umschlage der Abschrift *b)* ist unter dem Titel die Zahl 1695 geschrieben, wahrscheinlich das Jahr der Composition.

31. Missa Reconvalescentiae a 5. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — (Ripien-) Viola, Violoncell, Violon, 2 Cornette, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.

1. Kyrie.

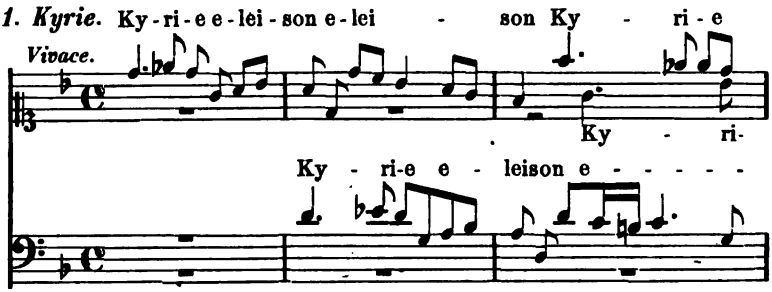


2. Gloria $^{3}_{2}$. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{2}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 2. Dec. 1726 bis 5. Dec. 1733 = 14 Wiederholungen.

Anmerkung. Da Fux am Schlusse seines Gradus ad Parnassum (1725) von seinem Krankenlager als einem gegenwärtigen spricht, so könnte die Missa Reconvalescentiae in dem angemerkten Jahre 1726 der ersten Aufführung auch componiert worden sein.

32. Missa S. Antonii de Padua. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel.

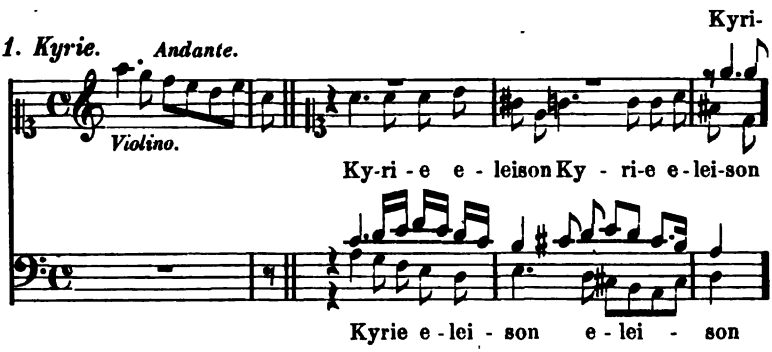


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* Im Stifte Göttweig. *b)* Im Stifte Kremsmünster.

Anmerkung. Die Abschrift von Göttweig wurde 1726 genommen. — Diese Messe gehört zu den kleineren und ist vorzugsweise für Sopran und Alt concertant.

33. Missa Sancti Caroli. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



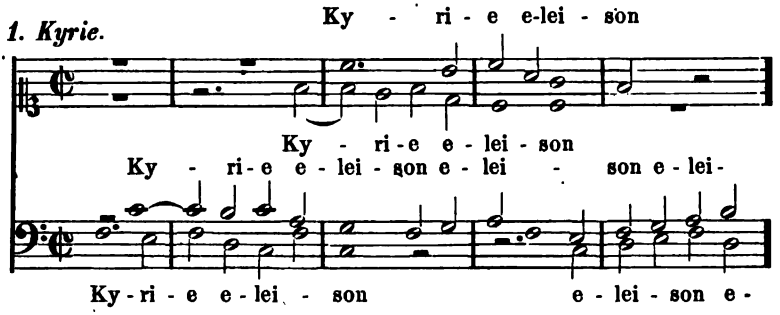
2. Gloria C. *3. Credo* (fehlt). *4. Sanctus* C. *5. Benedictus a 3* $^{2}_{4}$. *6. Agnus Dei* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. AN. 43. A. 99.

Anmerkung. In der Abschrift der k. k. Hofbibl. fehlt das *Credo;* vielleicht wurde es gar nicht componiert. Auf dem Umschlage sind vom 3. Juni 1732 bis 12. Juni 1740 5 Aufführungen angemerkt. Die Singstimmen sind reichlich mit Soli bedacht, welche aber keinerlei Bravour voraussetzen.

34. Missa Sancti Joannis a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Alto Viola I^{a}, Tenore Viola II^{a}, Basso di Viola, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.



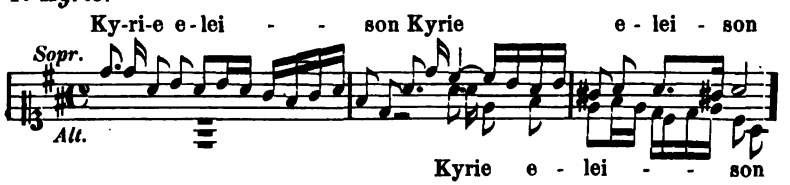
2. Gloria ₵. *3. Credo* ₵. *4. Sanctus* ₵. *5. Benedictus* ₵. *6. Agnus* ₵.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 24. Dec. 1727 bis 1775 = 40 Wiederholungen. (Part. K.)

Anmerkung. Grossentheils in Canone.

35. Missa Sancti Josephi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, — Ripieni: Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

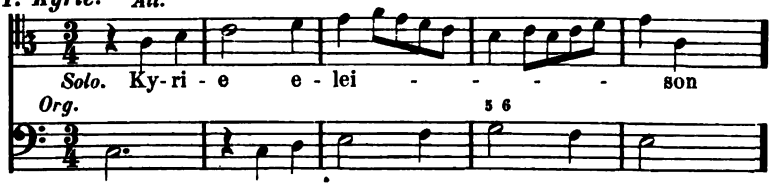


2. Gloria C. *3. Credo* $^{3}_{2}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 18. October 1733 bis 13. Dec. 1741 = 16 Aufführungen angemerkt.

36. Missa Sancti Michaelis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen 2 Violen, 2 Posaunen, 2 Trompeten, 1 Fagott, 1 Teorbe, Orgel.

1. Kyrie. *All.*



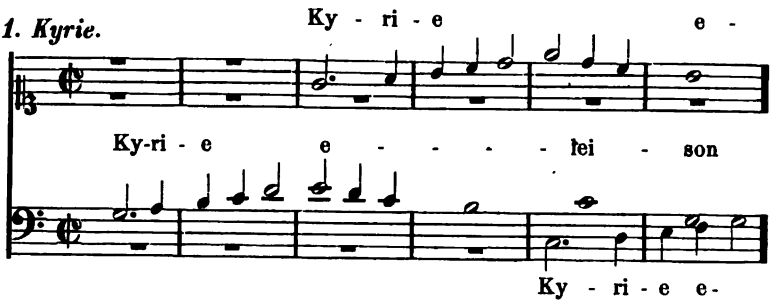
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Musik-Archive des Stiftes Göttweig.

Anmerkung. Die Abschrift des Stiftes Göttweig ist von 1718; auf einer Stimme ist aber „di Gioseppe Fux 1700" bemerkt: das Jahr der Composition? Die Teorbe weist auf eine frühere Zeit. Eine sehr breit angelegte Messe.

37. Missa Sancti Philippi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.

1. Kyrie.



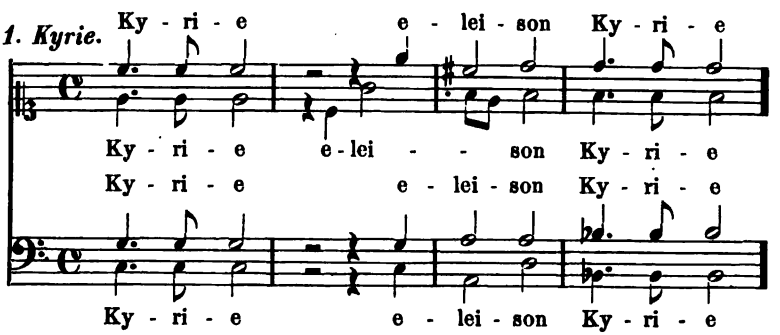
2. Credo ¢. *3. Sanctus* ¢. *4. Benedictus* ¢. *5. Agnus* ¢.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig. (Part. K.).

Anmerkung. Die Göttweiger Abschrift hat den Beisatz: „in Contrapunto e Canone". Sie hat kein *Gloria*.

38. Missa Sancti spiritus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Fagott, 2 Posaunen, 2 Tromben, 2 Trompeten, Pauken, Orgel.

1. Kyrie.

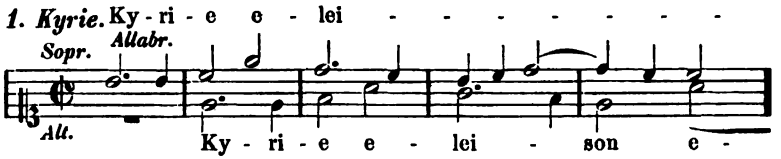


2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien. (Part. K.)

Anmerkung. Breit angelegt. Fuge im *Gloria*. Ueber die Trombe vergl. Messe **5**.

39. Missa S. Thomae (4. Toni). Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, Violon, Orgel.

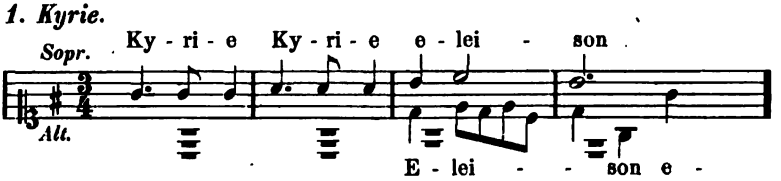


2. Gloria ¢. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 18. 365. (1867. K.)

Anmerkung. Eine grössere Messe.

40. Missa Temperantiae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Fagott, Cornett, Orgel.

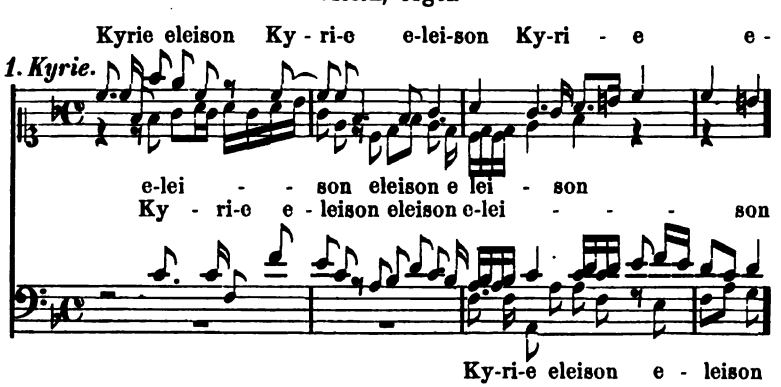


2. Gloria C. *3. Credo* $^{2}_{4}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. (Part. K.)

Anmerkung. Auf dem Umschlage sind vom 4. Dec. 1716 bis 15. Dec. 1740 = 41 Wiederholungen angemerkt. Das *Osanna* nach dem *Benedictus* ist ein kunstvoll weiter ausgeführter Doppelcanon.

41. Missa Tempus volat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 1 Posaune — Ripieni: Cornett, Tenorposaune, Teorbe, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



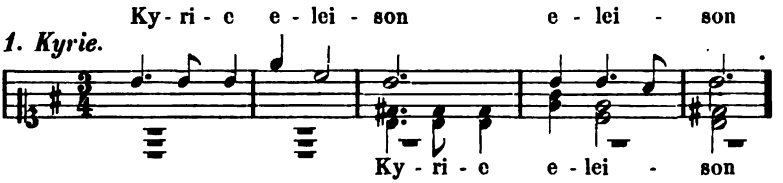
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* $^{3}_{2}$. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 17. Juni 1729 bis 20. August 1752 = 37 Aufführungen. (Part. K.)

Anmerkung. *Kyrie, Credo, Agnus* und *Dona* reichlich figurierter Gesang; im *Kyrie* ist eine „Sinfonia" der Instrumente von 11 Tacten eingeschoben. Da unter den Instrumenten auch eine Teorbe vorkommt, so dürfte die Composition vor dem Jahre 1729 des Umschlages fallen.

42. Missa Una ex duodecim. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.

1. Kyrie.



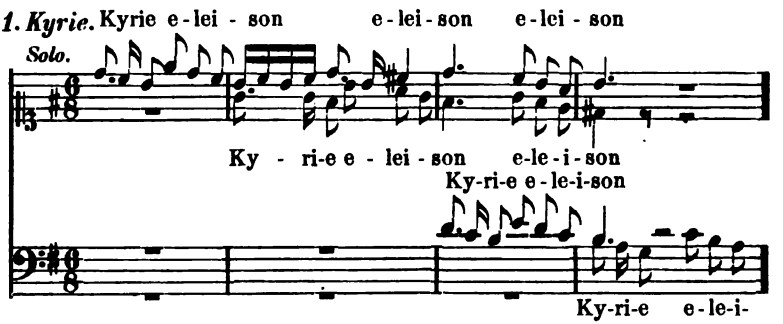
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 43. A. 100.

Anmerkung. Umschlag: Vom 19. April 1733 bis 14. Dec. 1739 = 12 Wiederholungen angemerkt.

43. Missa Velociter currit. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, 3 Posaunen, Orgel.

1. Kyrie.



2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* $^{3}_{4}$. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

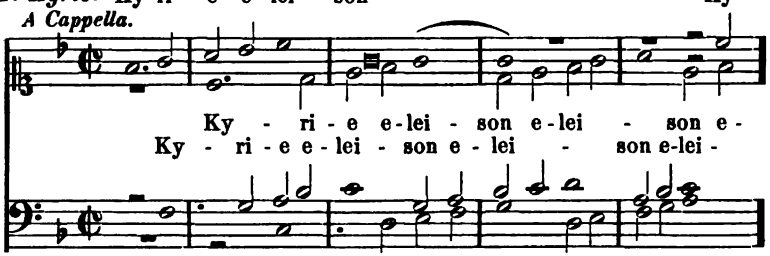
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 18. 372. (1867 K.)

Anmerkung. Eine kleinere Messe.

44. Missa Vicissitudinis. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 1 Violetta, 2 Posaunen, Violon, Orgel.

1. Kyrie. Ky-ri - e e-lei - son — Ky-

A Cappella.



2. Gloria ¢. *3. Credo* ¢. *4. Sanctus* ¢. *5. Benedictus* ¢. *6. Agnus* ¢.

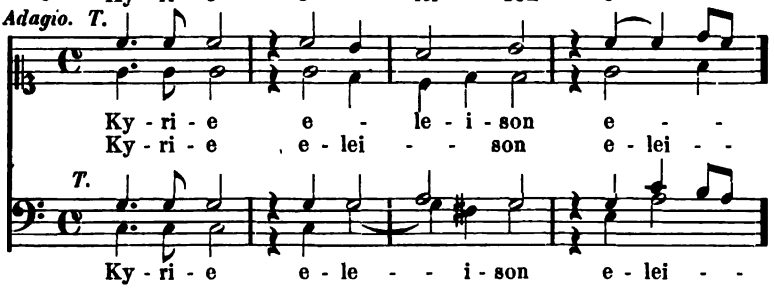
Abschriften. Stimmen: Im Musik-Archiv der Peterskirche in Wien.

Anmerkung. Die Durchführung im *Kyrie* hat Fux in seinem *Gradus ad Parnassum* (1725) pag. 244 als Muster des Stiles *a Cappella* aufgeführt. Diese Messe ist daher vor 1725 componiert.

45. Missa (ohne Bezeichnung I.) **Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Trompeten, (2 Posaunen Rip.) Violon, Orgel.**

1. Kyrie. Ky - ri - e e - lei - son e - -

Adagio. T.



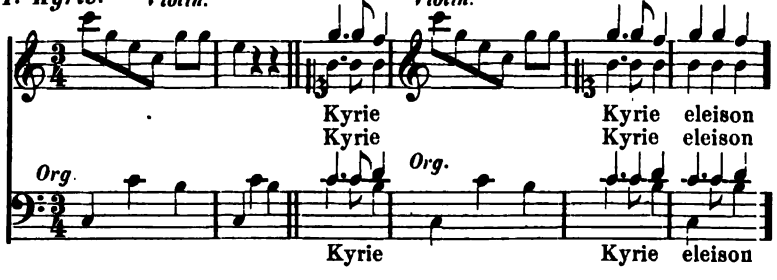
2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{6}_{8}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 16. 348. (1867 K.)

Anmerkung. Viele Soli in allen Stücken und Stimmen, besonders für Sopran und Bass. Eine Festmesse.

46. Missa (ohne Bezeichnung II.) **Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Violon, Orgel.**

1. Kyrie. *Violin.* Kyrie *Violin.* Kyrie eleison



2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 16. 347. (1867 K.)

Anmerkung. *Et vitam* im *Credo* eine nicht zu lange Fuge.

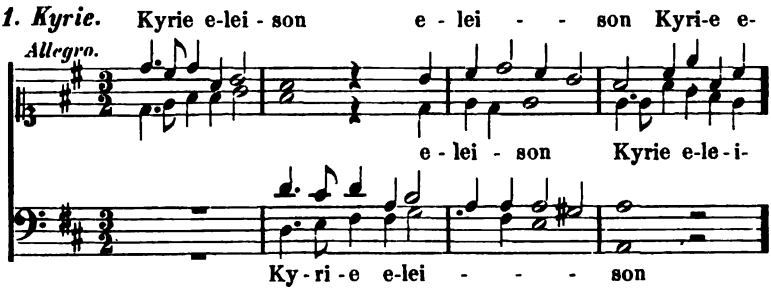
47. Missa (ohne Bezeichnung III). Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Trompeten, Pauken, Orgel.

2. Gloria C. *3. Credo* $^{3}_{4}$. *4. Sanctus* $^{3}_{4}$. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 46. A. 102.

Anmerkung. Eine gross angelegte Messe. Umschlag: Vom 26. Dec. 1726 bis 14. März 1731 = 8 Aufführungen verzeichnet.

48. Missa a 4 (ohne Bezeichnung IV). Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Violoncell, Violon, Orgel.

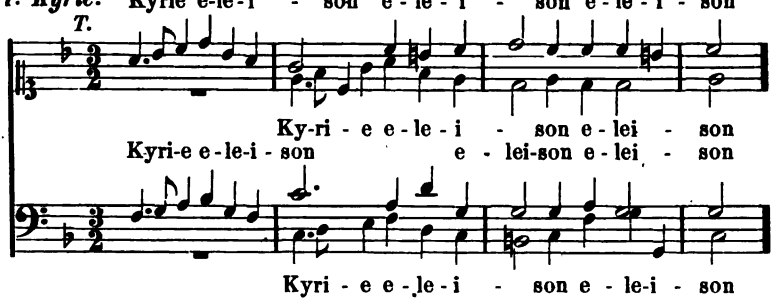


2. Gloria $^{3}_{2}$. *3. Credo* $^{3}_{2}$. *4. Sanctus* C. *5. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Archive der Peterskirche in Wien. (Fehlen Stimmen)

49. Missa (ohne Bezeichnung V). Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, (2 Posaunen Rip.) Violon, Orgel.

1. Kyrie.



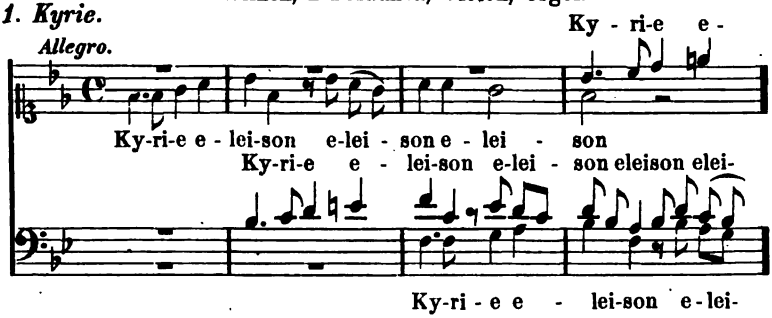
2. Gloria $^{3}_{2}$. *3. Credo* $^{3}_{2}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* C. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. B. 18. 376. (1867 K.)

Anmerkung. *Benedictus* Soloduo der Oberstimmen.

50. Missa a 4 (ohne Bezeichnung VI). Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Violon, Orgel.

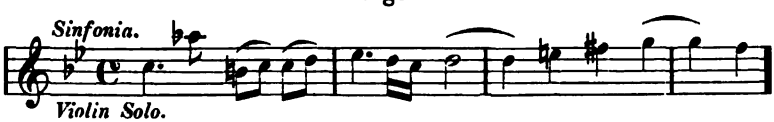
1. Kyrie.



2. Gloria C. *3. Credo* $^{6}_{8}$. *4. Sanctus* C. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus* C.

Abschriften. Stimmen: Im Archive der Peterskirche in Wien. (Unvollständig.)

51. Requiem et Kyrie a 5. Für 2 Soprane, 1 Contralt, 1 Tenor, 1 Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien (Part. K.) — *b)* Im Stifte Kremsmünster. — *b)* In der kön. Bibl. in Berlin n. 6802.

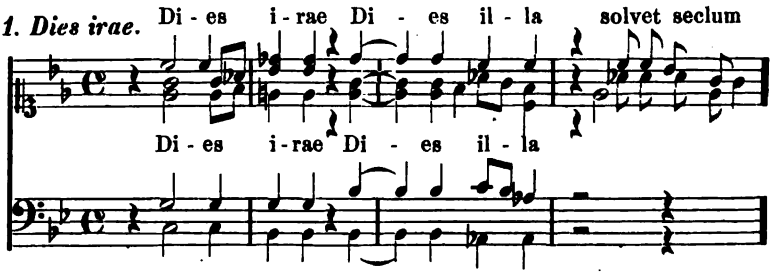
Anmerkung. Auf dem Umschlag der Wr. Abschrift vom 5. März 1720 bis 13. Aug. 1743 = 12 Wiederholungen angemerkt; darunter:

„5 Marzo 1720 tutto per l'Impᵉ Vedᵛᵃ di Leop. Iº Sᵐᵒ Eleonora Madª Theresia. 26 Aprile 1729 per il Duca di Lorena. 12 Luglio 1736 per il Prenc. Eugenio. 16 Nov. 1740 pro Carolo VIº Rom. Imperatore. 20 Oct. 1741 1º Anniv. di S. M. Catt.

Dem *Requiem* beigeschnürt ist das *Dies irae* a 5, *Domine Jesu* a 5, *Libera me* a 4.

Anmerkung. Nach einer handschriftl. Bemerkung Molitor's soll dieses Requiem im Jahre 1697 zur Leichenfeier der Erzherzogin Eleonora, verw. Königin von Polen componiert worden sein.

52. Dies irae a 5. Für 2 Soprane, 1 Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.

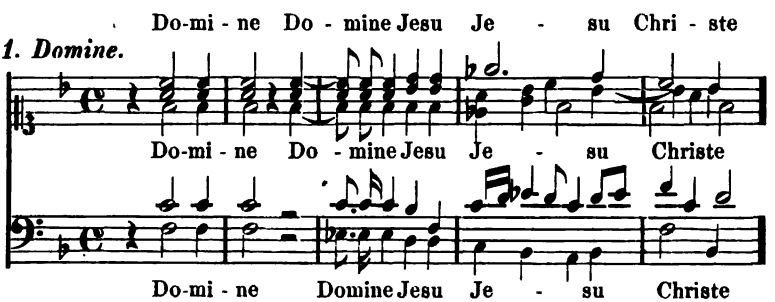


2. Tuba mirum (Altsolo). *3. Mors stupebit. 4. Liber scriptus. 5. Recordare Jesu. 6. Juste Judex. 7. Preces meae. 8. Inter oves. 9. Confutatis maledictis. 10. Pie Jesu.*

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. (Part. K.)

Anmerkung. Auf dem Umschlag der Wiener Abschrift sind von 2. Nov. 1731 bis 13. Aug. 1743. = 8 Wiederholungen angemerkt, darunter 12 Luglio 1736 per il Prenc. Eugenio. 16 Nov. 1740 pro Carolo VI. Rom. Imperatore. Vergl. Anmerkung Messe **49.**

53. Domine Jesu Christe a 5. Für 2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor, 1 Bass, Viola, Violoncell, Violon, Fagott, 2 Cornette, 2 Posaunen, Orgel.

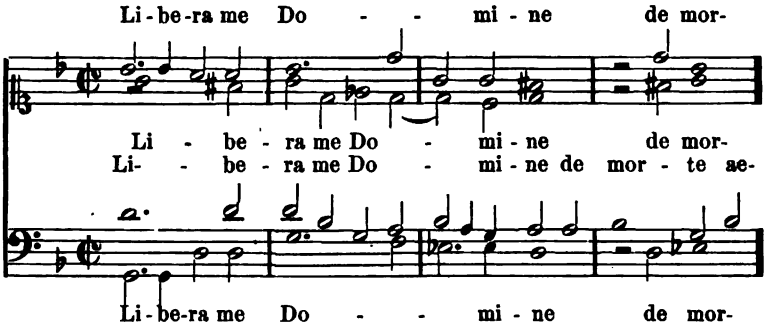


2. Sed signifer. 3. Quam olim Abrahae. 4. Hostias et preces.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (Part. K.).

Anmerkung. Auf dem Umschlage der Wr. Abschr. sind vom 2. Nov. 1731 bis 13. Aug. 1743 = 7 Wiederholungen angemerkt, darunter 12 Luglio 1736 per il Prenc. Eugenio. 16 Nov. 1740 pro Carolo VI. Rom. Imp. Vergl. Anmerkung Messe 29.

54. Libera me Domine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.

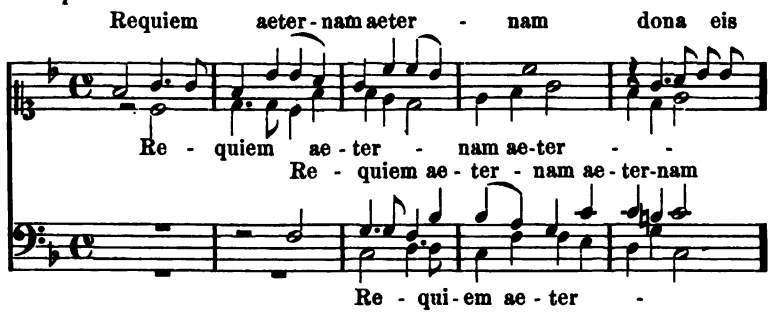


Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (Part. K.).

Anmerkung. Aus der Aufschrift „Del Sig. Gio. Giuseppe Fux Maestro di Cappella di S. M. C. dell'Imperatrice Amalia" muss diese Composition zu setzen sein um 1713 — 1718, weil F. nach 1718 nicht mehr Kapellmeister der Kaiserin Amalia war.

55. Requiem. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violetten, Orgel.

1. Requiem.



2. Dies irae $^{3}_{2}$. *3. Sanctus* C. *4. Benedictus* C. *5. Agnus* C.

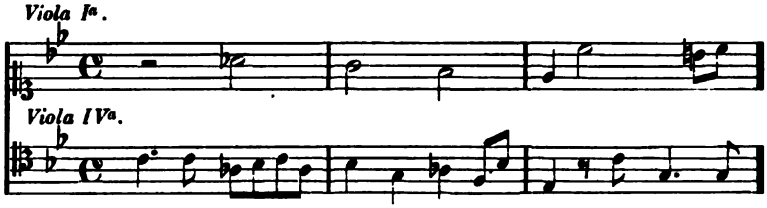
Abschriften. Stimmen: *a)* Im Stifte Göttweig (Part. K.). — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.). — *c)* In der kön. Bibl. in Berlin (Abschr. K.).

Anmerkung. Da so viel Text zu bewältigen war, so konnte nach der Anlage eines kürzeren Requiem der Durchführung einzelner Sätze weniger Raum zugemessen werden. — Die Berliner Abschrift hat die Bemerkung: „Verfertigt zu der Leichenfeier der Erzherzogin Eleonore,

verwittwete Königin von Polen und Herzogin von Lothringen im J. 1697.“ Diese Aufschrift ist aus späterer Zeit, und scheint richtiger auf das Requiem 49 bezogen zu werden, da die Anlage dieses letzten viel grösser ist und auch später nur bei Todfällen regierender oder berühmter Personen aufgeführt wurde. Vgl. Anmerkung zu n. 49.

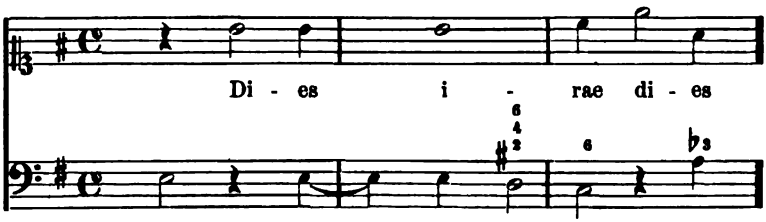
Das *Domine Jesu* ist in F. Rochlitz Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten Meister Vol. II. p. 144—148 abgedruckt.

56. Requiem. Für 5 Singstimmen, 4 Violen, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der kön. Bibl. zu Berlin 6803 (F. Espagne).

57. Dies irae. Für 4 Singstimmen, 4 Violen, Orgel.

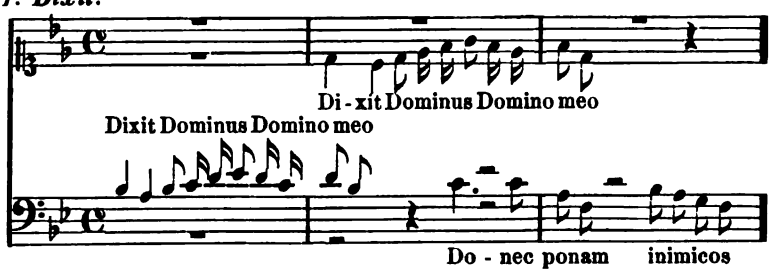


Abschriften. Stimmen: In der kön. Bibl. zu Berlin n. 6805 (F. Espagne).

II. Vespern und Psalmen daraus.

58. Vesperae de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

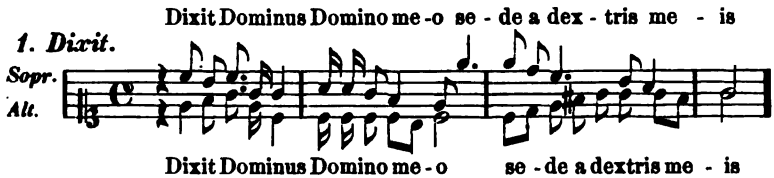
1. Dixit.



2. Confitebor C. *3. Beatus vir* C. *4. Laudate pueri* C. *5. Laudate Dominum* C. *6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. IV. n. 5.) Umschlag: Vom 20. Sept. 1742 bis 26. Dec. 1752 = 20 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux Tode.

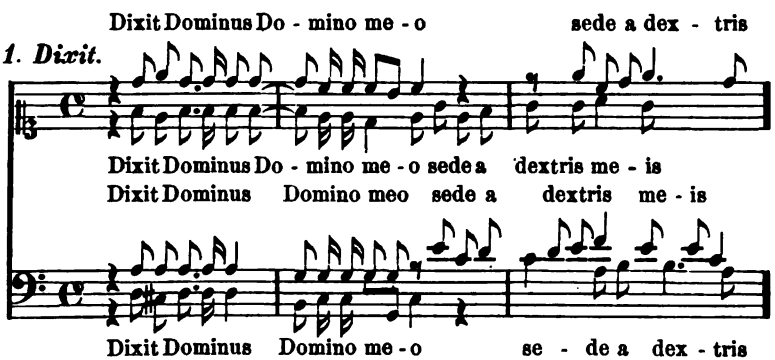
59. Vesperae de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



2. Confitebor C. *3. Beatus vir* $^{3}_{2}$. *4. Laudate pueri* C. *5. Laudate Dominum* C. *6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. V. n. 3.) Umschlag: Vom October 1740 bis 20. December 1764. = 13 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster. (1867 K.) — *c)* Im Wien. Mus. Ver. Archiv. 17603.

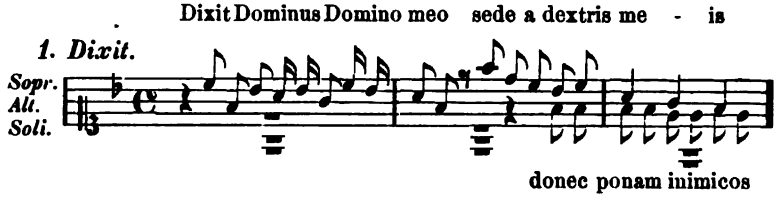
60. Vesperae de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



2. Confitebor C. *3. Beatus vir* C. *4. Laudate pueri* C. *5. Laudate Dominum. 6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. 12 n. 6) Umschlag: 20. Dec. 1755.

61. Vesperae de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon Orgel.

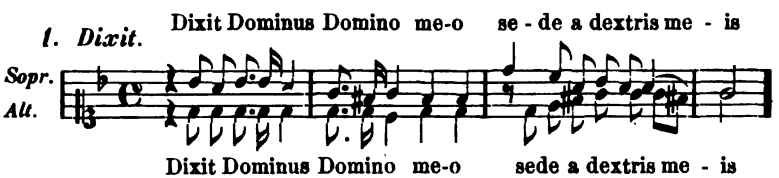


2. *Confitebor* $^{3}_{2}$. 3. *Beatus vir* C. 4. *Laudate pueri* C. 5. *Laudate Dominum* C. 6. *Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. AN. 65. A. 12. (Vol V. n. 1). Umschlag: Vom 6. Dec. 1749 bis 20. Nov. 1755. = 16 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux Tode. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.). (Part. K.).

Anmerkung. Ungeachtet der Molltonart ist das Magnificat lebhaft bewegt.

62. Vesperae de Confessore a 4, pieno Coro. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



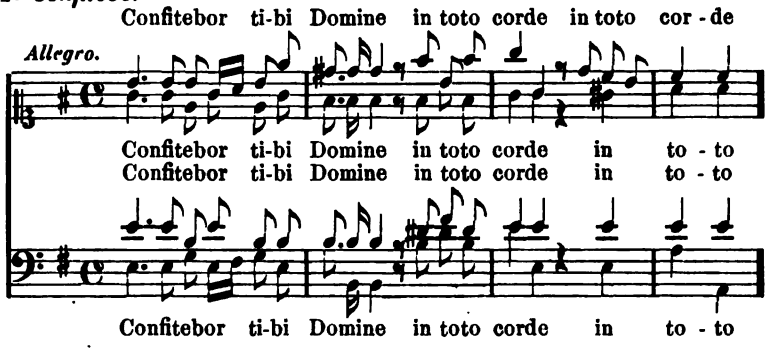
2. *Confitebor* C. 3. *Beatus vir* C. 4. *Laudate pueri* C. 5. *Laudate Dominum* C. 6. *Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 11. (Vol. V. n. 2). Umschlag: Vom 4. Februar 1740 bis 24. Februar 1762. = 11 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.).

Anmerkung. Der Wechsel der Tonarten in den einzelnen Nummern ist auffallend.

63. Psalmi de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Violon, Orgel.

1. Confitebor.



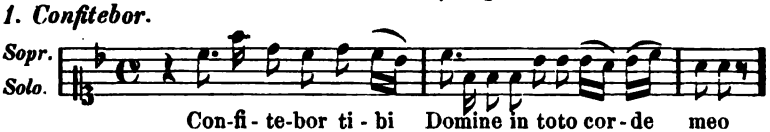
2. Beatus vir $^3_4$. *3. Laudate pueri* $^3_4$. *4. Laudate Dominum* ¢.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster E. 39. 212 (1867 K.).

Anmerkung. Im Confitebor ist die erste Violine ungewöhnlich figuriert.

64. Psalmi de Confessore. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, 2 Posaunen, Orgel.

1. Confitebor.

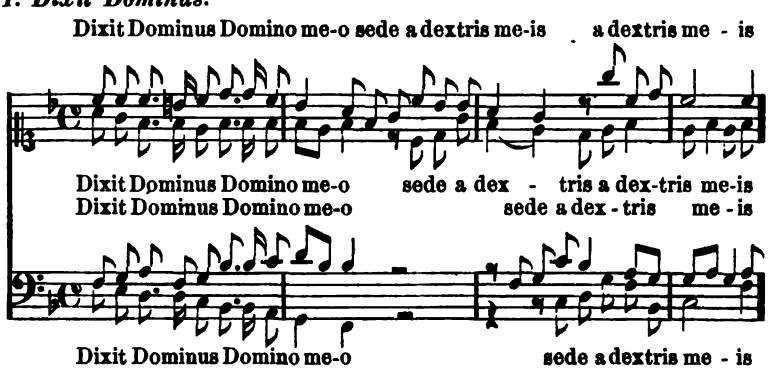


2. Beatus vir C. *3. Laudate pueri* C. *4. Laudate Dominum* $^3_2$. *5. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster E. 39. 213 (1867 K.). Das Magnificat ist abgesondert beigelegt.

65. Vesperae de B. M. V. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Dixit Dominus.

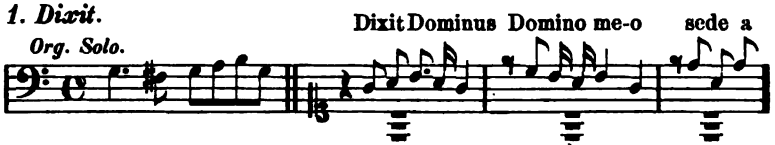


2. Laudate pueri C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. IV. n. 3) Umschlag: Vom 21. Mai 1733 bis Nov. 1740 = 27 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.).

66. Vesperae de B. M. V. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Dixit.

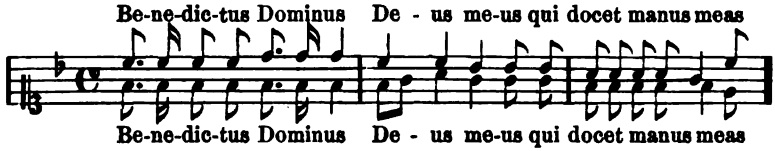


2. Laudate pueri C. *3. Laetatus sum* C. *4. Nisi Dominus* C. *5. Lauda Jerusalem* C. *6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. V. n. 4). Umschlag: Vom 21. August bis 7. December 1755 = 4 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster.

67. Vespro del Sabbato. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Benedictus Dominus.

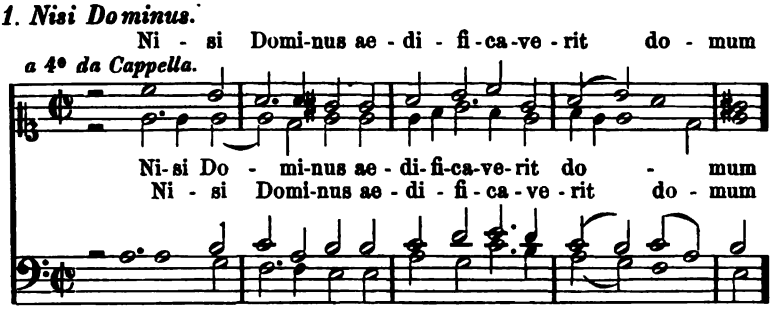


2. Exaltabo C. *3. Laudabo Dominum* $\frac{6}{4}$. *4. Laudate Dominum* C. *5. Lauda Jerusalem* C. *6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. V. n. 5.) Umschlag: Vom 19. December 1738 bis 8. April 1741 = 5 Wiederholungen.

68. Vespro con l' Hinno a 4, pieno Coro e senz' organo — Feria IV Cinerum. — Comp. 1732. Vergl. Anmerkung.

1. Nisi Dominus.



2. Beati omnes ¢. *3. Saepe expugnaverunt* ¢. *4. De profundis clamavi* ¢. *5. Domine non est* ¢. *6. Coeli Deus sanctissime* ¢. *7. Magnificat* ¢.

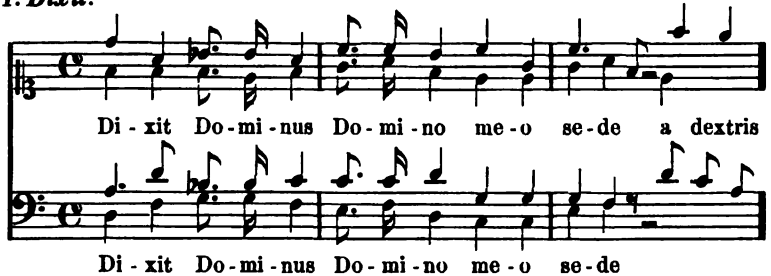
Ausgaben. *Nisi Dominus* und *Beati omnes* in C. Proske, Musica Divina III. pag. 205—216.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. IV. n. 4.) Umschlag: 27. Februar 1732. (Part. K.).

Anmerkung. Zugleich steht auf dem Umschlage bei dem Namen Fux — „1732" (Compositionsjahr ?)

69. Vesperae de Dominica. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, Orgel.

1. Dixit. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o se - de se - de

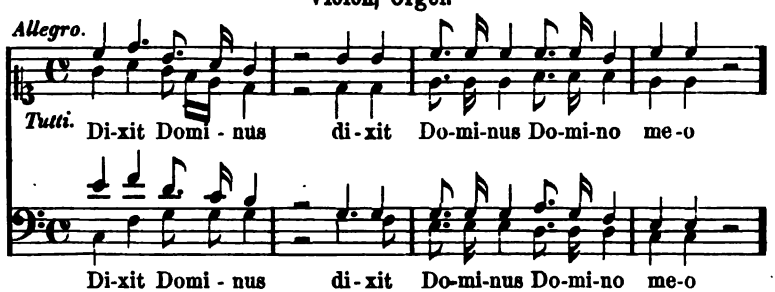


2. Confitebor C. *3. Beatus vir* C. *4. Laudate pueri* C. *5. Laudate Dominum* C. *6. Magnificat* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster E. 24. 128 (1867 K.).

70. Dixit Dominus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarini, 2 Violinen, Rip. 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, 2 Trombe, Pauken, Violoncell, Violon, Orgel.

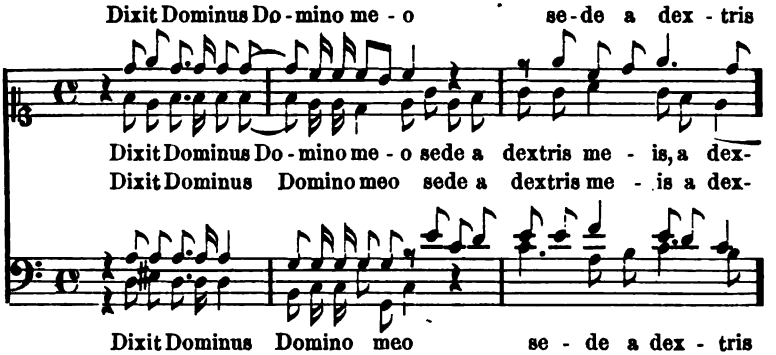
Allegro.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. I. n. 10.) Umschlag: Vom 4. Mai 1733 bis 20. December 1752. = 32 Wiederholungen. (Part. K.) — *b)* Im Stifte Kremsmünster (1867 K.).

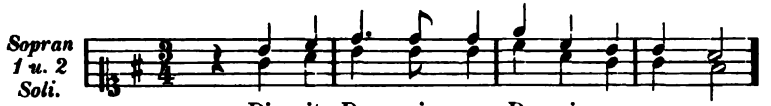
Anmerkung. Zum Schluss *Et in Saecula Saeculorum Amen* ist eine breit ausgeführte schöne Fuge.

71. Dixit Dominus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



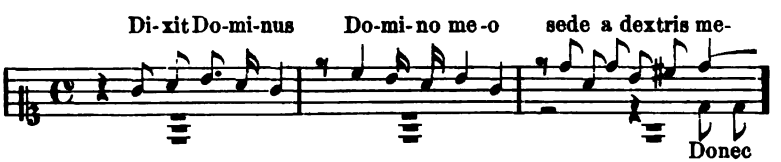
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

72. Dixit Dominus a 8. Für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore, 2 Bässe, 2 Violinen, 1 Viola in Concerto — 2 Cornette, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. I. n. 13). Umschlag: Vom 24. Februar 1732 bis 13. Februar 1738 = 3 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.).

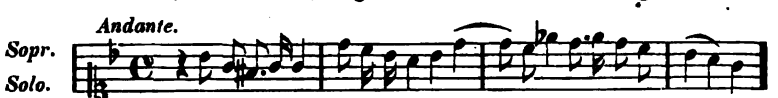
73. Dixit Dominus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

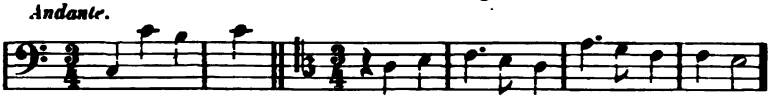
Anmerkung. Der Sopran ist reichlicher als gewöhnlich figuriert.

74. Dixit Dominus a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12. Umschlag: 3. Oct. 1739.

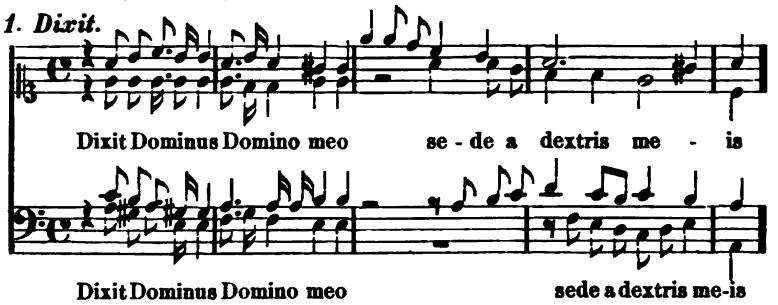
75. Dixit Dominus a 6. Für Sopran, Alt, 2 Tenore, 2 Bässe, 2 Violinen, 1 Viola, 2 Posaunen, 2 Trompeten — Rip. Cornett, Fagott, Pauken, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. I. n. 11.) Umschlag: Vom 30. April 1732 bis 18. Juli 1750 = 23 Wiederholungen, darunter 3 an Caecilientagen.

Anmerkung. Bedeutende Abwechslung in der Auffassung; grosse Schlussfuge.

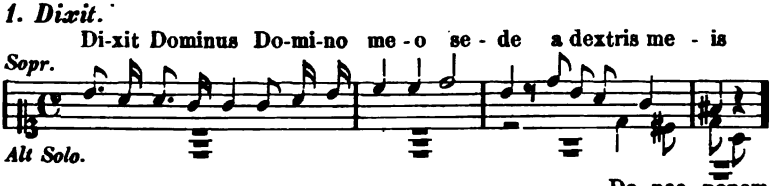
76. Dixit Dominus. — Confitebor. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



2. Confitebor $^{3}_{4}$.

Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. IV. n. 1 [*b*]). Umschlag: Vom 4. Juni 1740 bis 5. Jänner 1755 = 10 Wiederholungen. — *b)* Das *Dixit Dominus* im Stifte Schotten in Wien (K.).

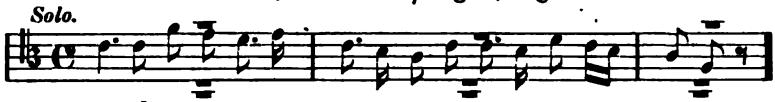
77. Dixit Dominus. — Confitebor. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



2. Confitebor $^{3}_{2}$.

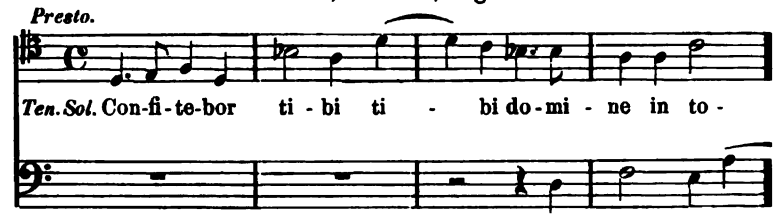
Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. IV. n. 1 [*a*]). Umschlag: Vom 9. Juni 1740 bis 25. Dec. 1755 = 17 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K.).

78. Confitebor. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



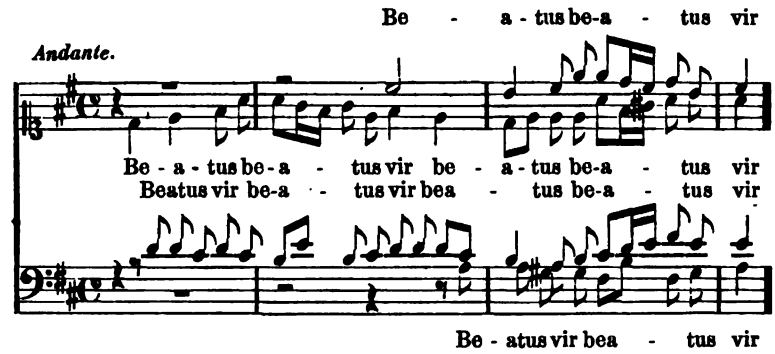
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

79. Confitebor. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, Violon, 2 Oboen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der kön. Bibl. in Berlin (6811).

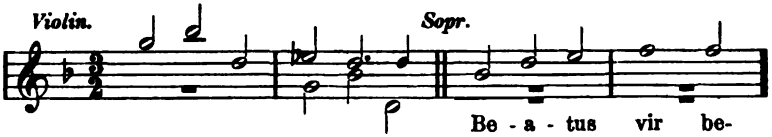
80. Beatus vir. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola — Rip. Cornett, 2 Posaunen, 1 Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. II. n. 6). Umschlag: Vom 29. Nov. 1736 bis 18. April 1742 = 5 Wiederholungen.

Anmerkung. Häufiger Wechsel von Rhythmen und Tempo.

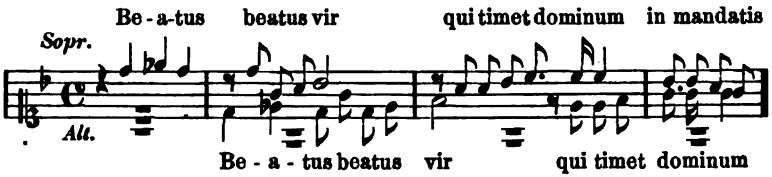
81. Beatus vir. Für Sopran, Alt, Bass, 2 Violinen, Viola, Fagott, Violoncell, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig (Abschrift von 1725) (Part. K.).

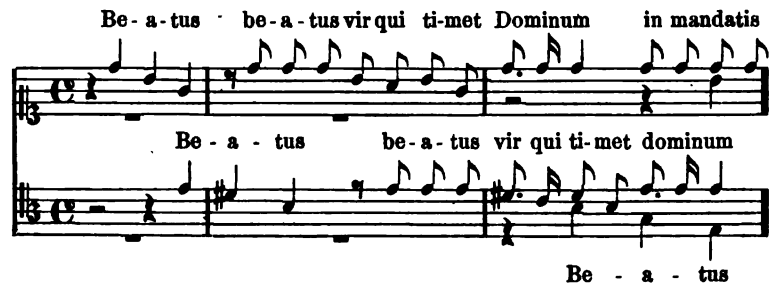
Anmerkung. Die 3 Singstimmen sind stark figuriert.

82. Beatus vir. — Laudate pueri. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



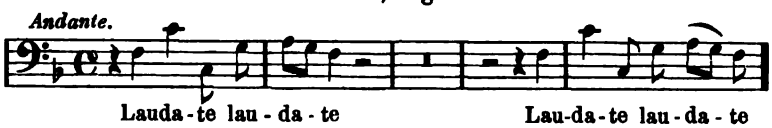
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 7. Juni 1740 bis 16. Juli 1746 = 8 Wiederholungen.

83. Beatus vir. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Orgel.



Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (6810) (Part. K.).

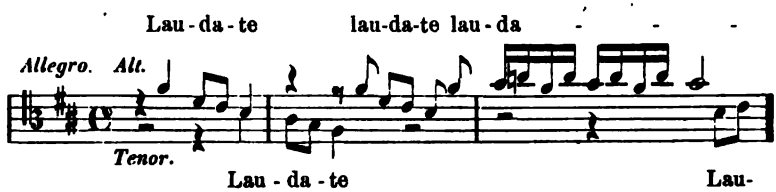
84. Laudate pueri. Für Bass Solo, 2 Violinen, 1 Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. 9). Umschlag: 7. Dec. 1737. — *b)* Im Stifte Schotten in Wien (Part. K.).

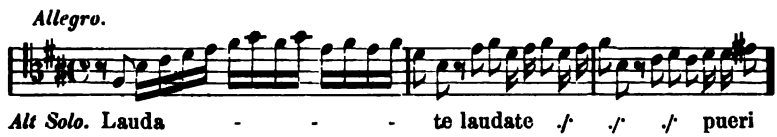
Anmerkung. Diese Arie setzt bei dem Sänger zwar keinen bedeutenden Umfang der Stimme, aber desto grössere Fertigkeit der Kehle voraus.

85. Laudate pueri a 2. Für Alt, Tenor, 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. II n. 10). Umschlag: 20. Nov. 1733. 19. Mai 1736.

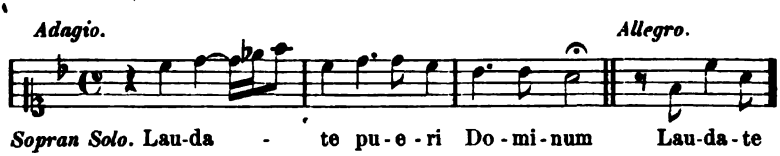
86. Laudate pueri a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, 1 Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 1. Jänner 1736 bis 5. Mai 1740 = 8 Wiederholungen. — *b)* Im Stifte Göttweig (Part. K.).

Anmerkung. Alt und Bass sind vorzugsweise mit Solo bedacht. Im *Gloria* ist ein Doppelcanon.

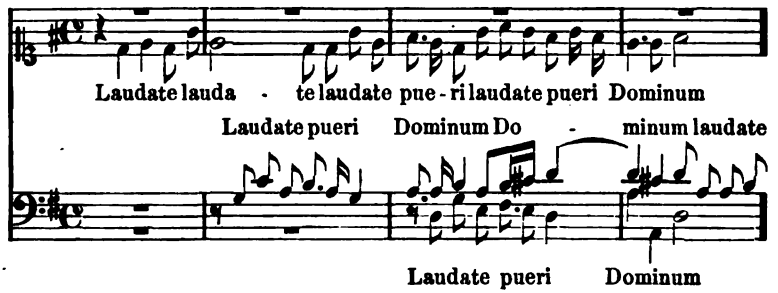
87. Laudate pueri. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 1 Viola, 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 1. Juli 1736 bis 7. Sept. 1740 = 5 Wiederholungen.

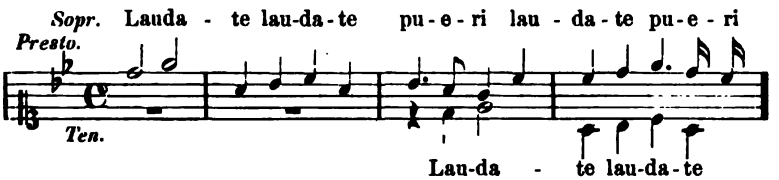
Anmerkung. Lebhaft figuriert behandelt.

88. Laudate pueri. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Auf dem Umschlag vom 1. Februar 1727 bis 11. Juni 1740 = 12 Wiederholungen angemerkt, darunter „7. Juni 1732 a Praga".

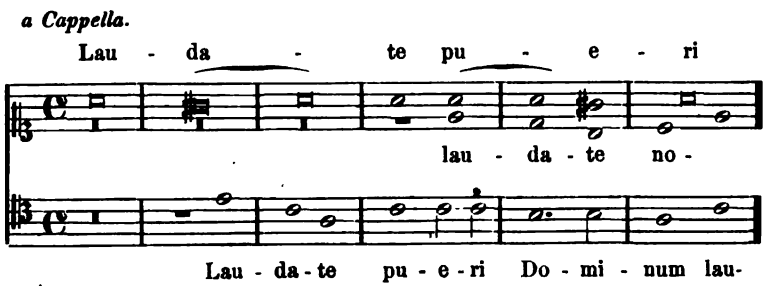
89. Laudate pueri. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 5. Jänner 1735 bis 4. Juni 1740 = 6 Wiederholungen.

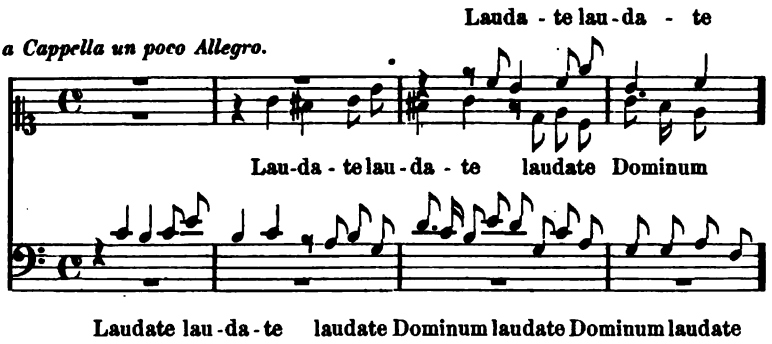
Anmerkungen. Wie gewöhnlich wechseln die Solo der Einzelstimmen nach 1 oder 2 Versen mit Tutti ab.

90. Laudate pueri. Für Sopran, Alt, 2 Tenore, Bass.



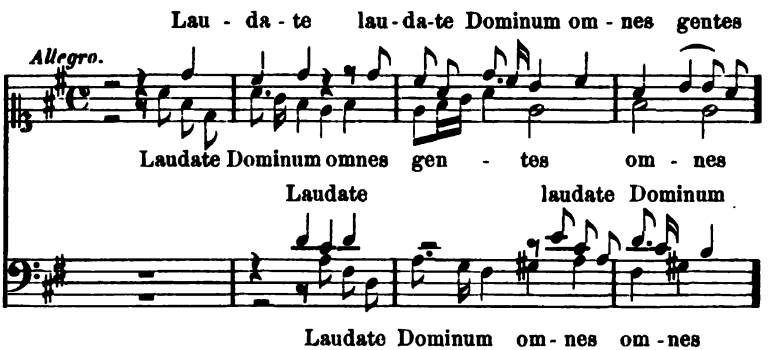
Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (6812).

91. Laudate Dominum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



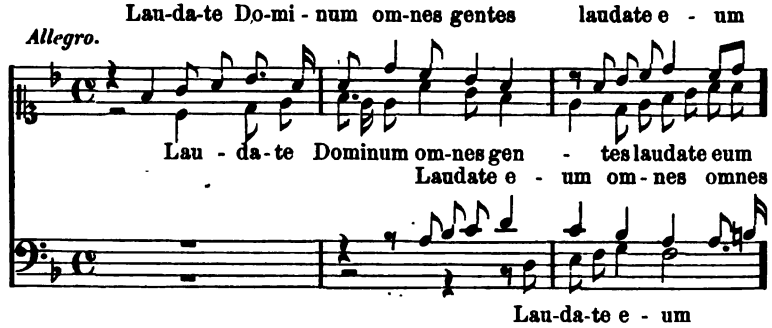
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. IV. n. 2). Umschlag: Vom 24. Dec. 1726 bis 15. Juni 1740 = 13 Wiederholungen.

92. Laudate Dominum a 4 da Capp. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Violoncell, Violon, Orgel.



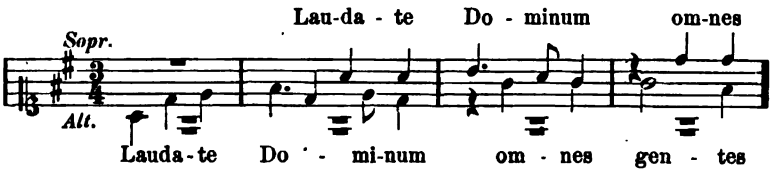
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 24. Juli 1733 bis 23. Juni 1740 = 6 Wiederholungen.

93. Laudate Dominum. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



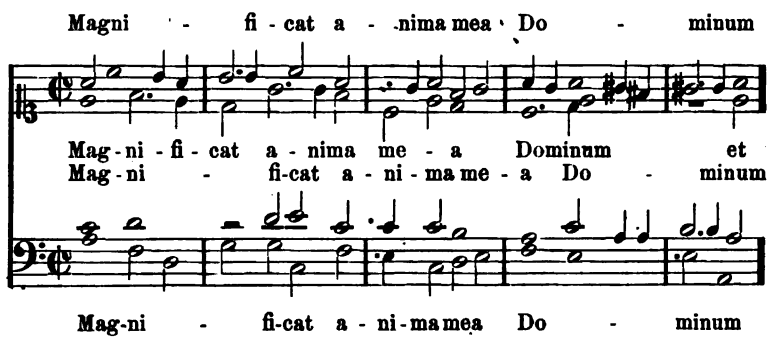
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 26. Juni 1740 bis 31. Oct. 1742 = 7 Wiederholungen.

94. Laudate Dominum. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 7. Juni 1740 bis 20. Mai 1744 = 4 Wiederholungen.

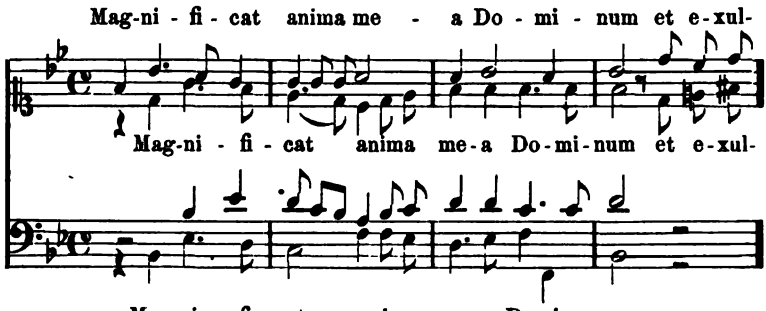
95. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Ausgaben. In C. Proske, Musica Divina III. pag. 337—344.

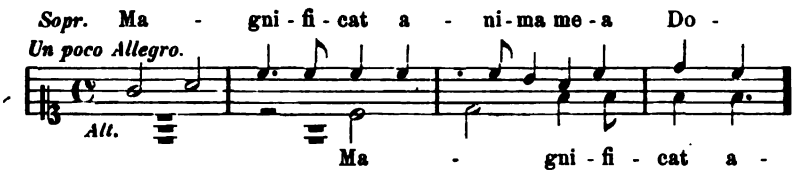
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72. (n. 7) mit 6 anderen Hymnen zusammengebunden (Part. K.).

96. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



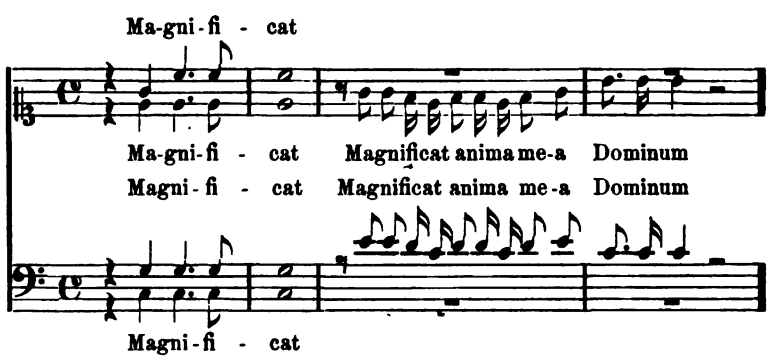
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

97. Magnificat a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Trombonen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



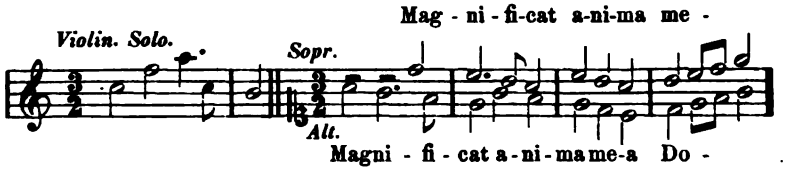
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien.

98. Magnificat a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Violinen, 1 Viola — Rip. Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



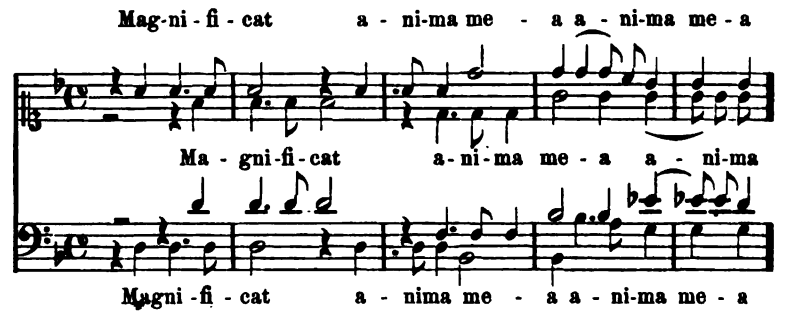
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 11. Juni 1727 bis 22. Nov. 1737 = 4 Wiederholungen.

99. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Violinen, 3 Violen in Concerto — Rip. 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Teorbe, Violon, Orgel.



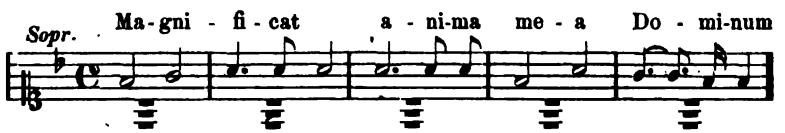
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien.

100. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 7).

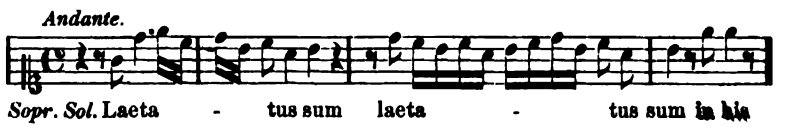
101. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violen, Violon, 2 Posaunen, Fagott, Cornett, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

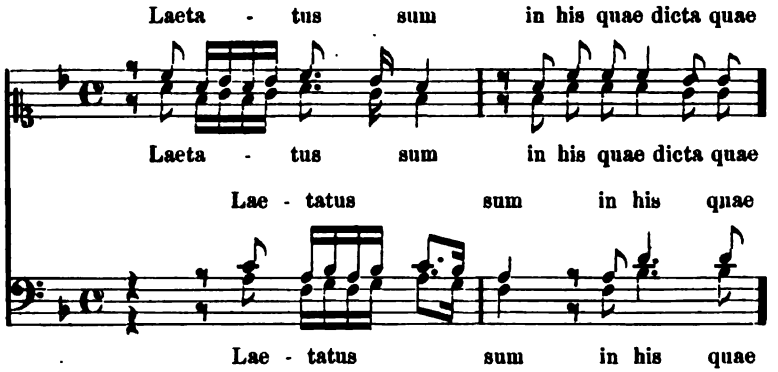
Anmerkung. Der Sopran ist reichlich figuriert.

102. Laetatus sum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



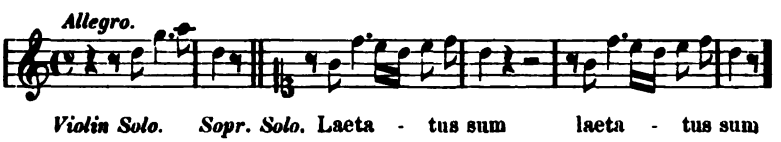
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 1). Umschlag: Vom 7. Sept. 1735 bis 31. Dec. 1737 = 5 Wiederholungen.

103. Laetatus sum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

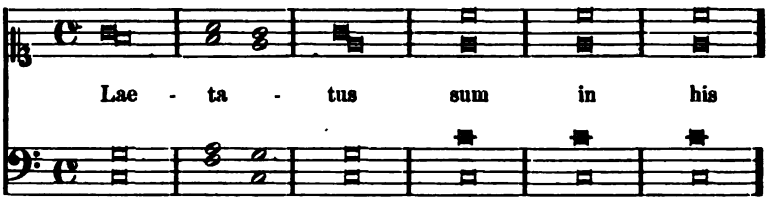
104. Laetatus sum a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, 1 Trompete — Rip. Cornett, 1 Trompete, 1 Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 2.) Umschlag: Vom 14. Aug. 1727 bis 14. Aug. 1740 = 8 Wiederholungen. (Part. K.)

Anmerkung. Häufigere Modulationen mit minder gewöhnlichen Vorzeichnungen, Ueberschreitungen der gewöhnlichen Octav um eine Quart im Sopran und Bass, und grössere Beweglichkeit der Stimmen zeichnen dieses Tonstück aus.

105. Laetatus sum. Für 8 Stimmen, 2 Violinen, Viola, Bass.

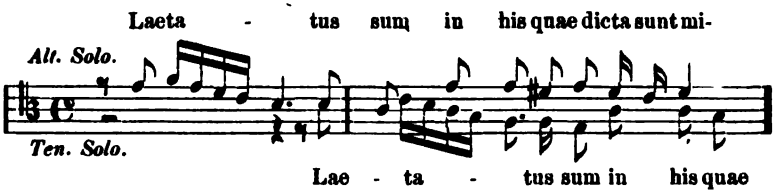


Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (6813).

Anmerkung. Nach der Intonierung folgt ein vierfacher endloser Canon in unisono von wunderbarer Kunst.

106. Laetatus sum. Nisi Dominus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

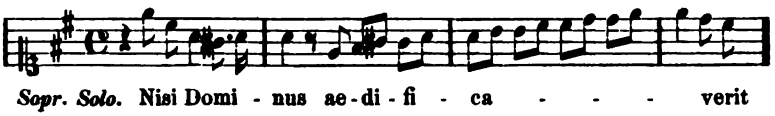
1. Laetatus.



2. Nisi Dominus.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien.

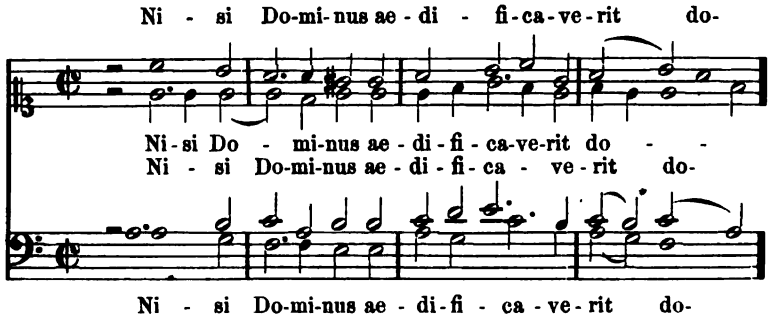
107. Nisi Dominus aedificaverit. Beatus vir. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, Fagott, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 2965.

Anmerkung. Auf dem Umschlag der Abschrift *a)* von St. Caecilia 1726 bis 17. Aug. 1740 = 15 Wiederholungen, darunter 7 am Tage der h. Caecilia. Die Singstimmen grösstentheils Solo.

108. Nisi dominus aedificaverit. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).

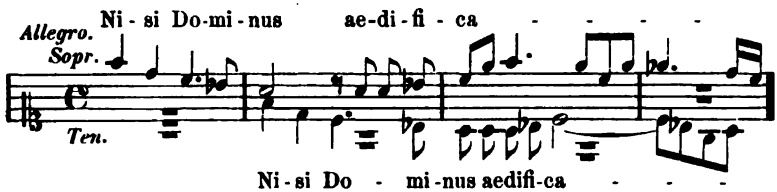


Ausgaben. In C. Proske, Musica Divina III. pag. 205—211.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 1) mit 6 anderen Hymnen zusammen gebunden.

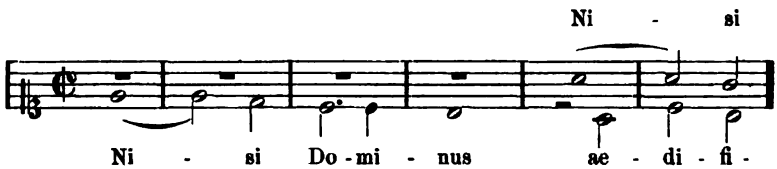
Anmerkung. Endet mit „*Gloria Patri et Filio*". — Befindet sich auch in der Vesper **88** n. 1.

109. Nisi Dominus a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 22. Nov. 1728 bis 2. Juli 1740 = 13 Wiederholungen. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 2769.

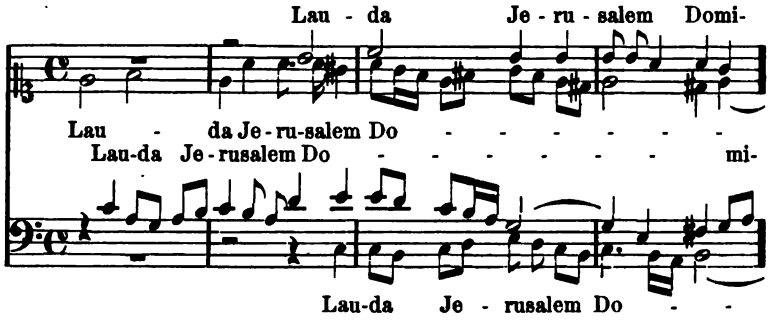
110. Nisi Dominus a 4 voci alla Cappella.



Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (5659).

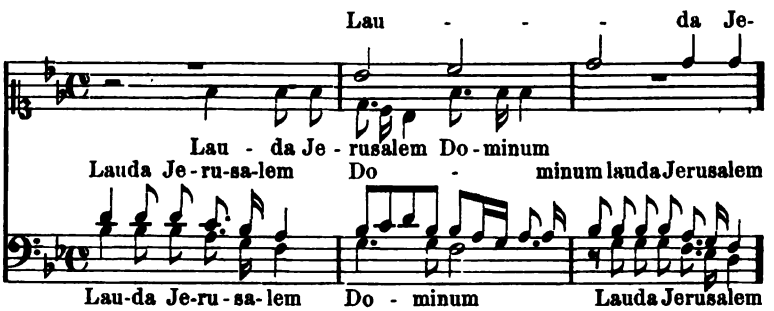
Anmerkung. Durchaus in Canone, mit allerlei Inversionen.

111. Lauda Jerusalem. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.



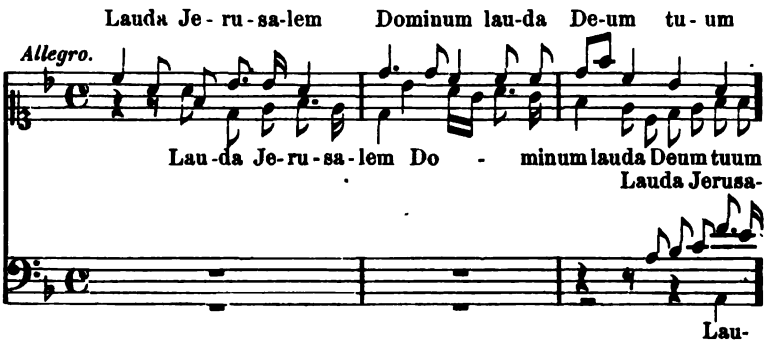
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Schotten in Wien.

112. Lauda Jerusalem. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen in conc., Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



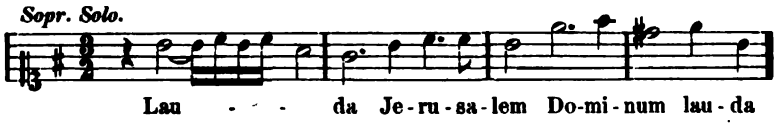
Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Von St. Caecilia 1726 bis 1. Juli 1737 = 6 Wiederholungen. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Archiv 2774.

113. Lauda Jerusalem. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen Violoncell, Violon, Fagott, Cornett, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Auf dem Umschlage vom 31. Dec. 1726 bis 27. Mai 1739 = 11 Wiederholungen angemerkt.

114. Lauda Jerusalem. Magnificat. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

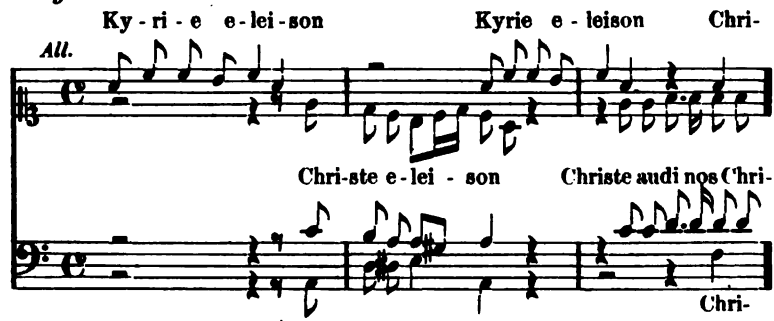


Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 16. Juni 1740 bis 18. Juli 1744 = 5 Wiederholungen.

III. Litaneien. Completorien.

115. Litaniae Lauretanae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

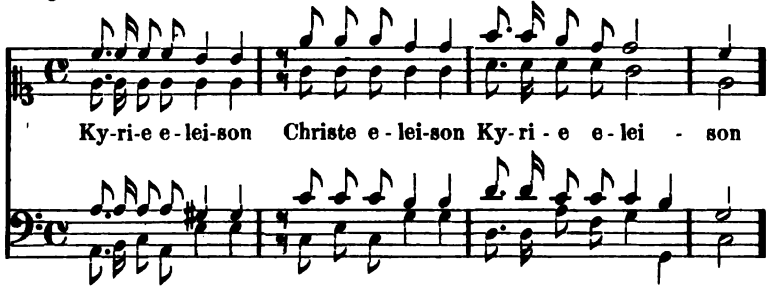


2. Sub tuum praesidium C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 5). Umschlag: 9. Nov. 1744. 2 Febr. 1754. = 2 Wiederholungen.

116. Litaniae Lauretanae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken in Conc. — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Teorbe, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.



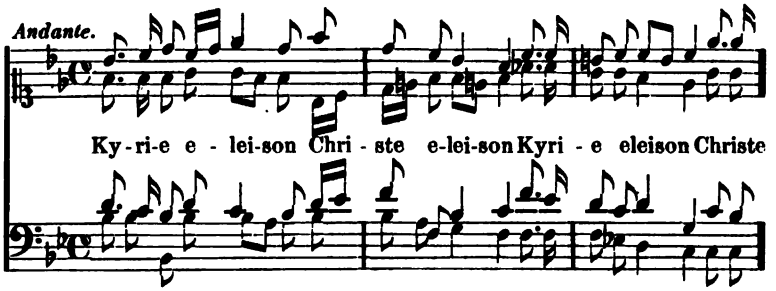
2. Sub tuum praesidium C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 1). Umschlag: Vom 13. März 1744 bis 28. October 1753. = 13 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux' Tode.

Anmerkung. Häufiger Rythmen- und Tempowechsel.

117. Litaniae Lauretanae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.



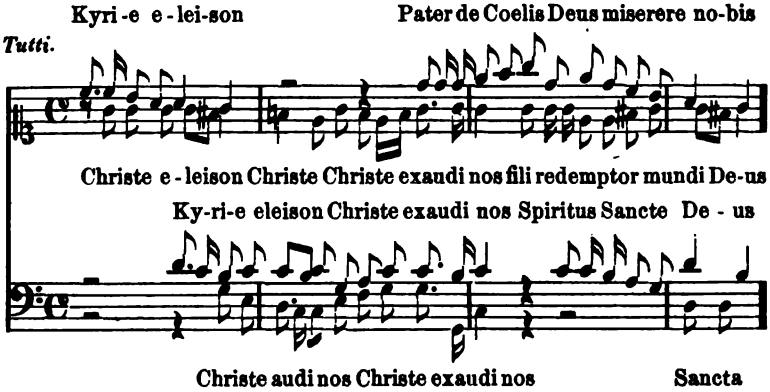
2. Sub tuum praesidium $^{6}_{8}$.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 2). Umschlag: Vom 8. Oct. 1740 bis 25. März 1757 = 7 Wiederholungen.

Anmerkung. Auf demselben Umschlage steht ausserdem neben dem Namen des Componisten Sgr. Fux „L'anno 1720". Sehr wahrscheinlich das Compositionsjahr.

118. Litaniae Lauretanae a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violetta, 2 Violen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

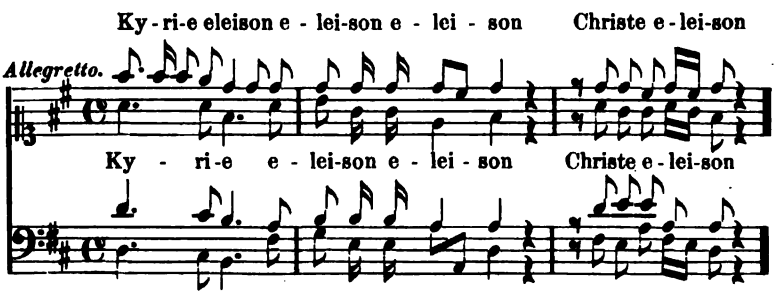


2. Sub tuum praesidium C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. 8). Umschlag: Vom 5. Mai 1743 bis 5. Jänner 1775 = 74 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux' Tode.

Anmerkung. Von allen Litaneien die am öftesten wiederholte; ob sie das nicht hauptsächlich ihrer Kürze und Frische zu danken hatte?

119. Litaniae Lauretanae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, Orgel.

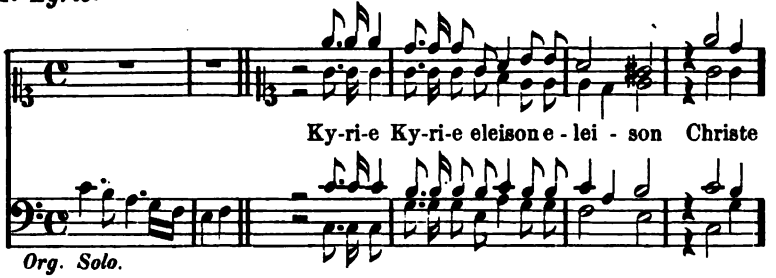


Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (6808).

Anmerkung. Orgel und Violinen haben concertante Passagen, die Singstimmen sind ungewöhnlich wenig gebunden.

120. Litaniae Sancta Dei genitrix. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 2 Posaunen in Conc. — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Teorbe, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

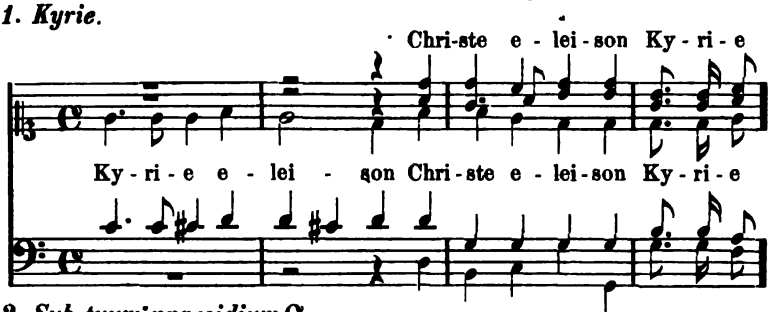


2. Sub tuum praesidium $^{3}_{4}$.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 3). Umschlag: Vom 2. Juli 1729 bis 8. September 1759 = 15 Wiederholungen.

121. Litaniae. Sancta Maria a 5. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, 2 Trompeten in Conc. — Cornett, Fagott, Teorbe, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.



2. Sub tuum praesidium C.

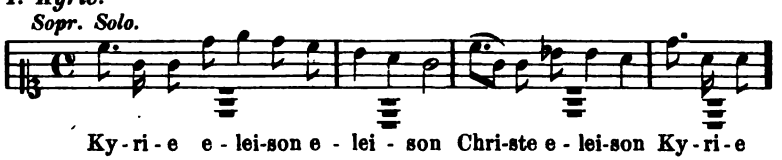
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 45. A. 12 (Vol. III. n. 7). Umschlag: 2 Luglio 1739. 2. Febr. 1740 = 2 Wiederholungen.

Anmerkung. Gehört dem äusseren Umfange nach zu den bedeutenderen.

122. Litaniae Lauretanae. Mater Divinae Gratiae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Teorbe, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.

Sopr. Solo.

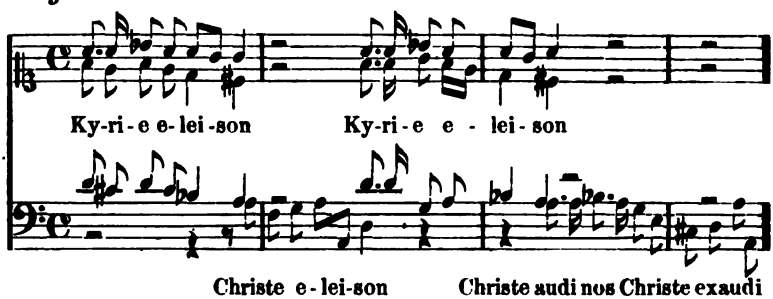


2. *Sub tuum praesidium* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 6). Umschlag: Vom 3. April 1731 bis 2. Februar 1752 = 17 Wiederholungen.

123. Litaniae. Mater Salvatoris. Für Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Kyrie.



2. *Sub tuum praesidium* C.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. III. n. 4). Umschlag: Vom 7. April 1729 bis 19. März 1754 = 23 Wiederholungen.

124. Litaniae. Mater amabilis. Für 4 concertante Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Violoncell, Orgel.

Abschrift. Partitur und Stimmen: Angeblich in der Bibl. des Prof. Landsberg in Rom.

Anmerkung. Der „Catalogue de la bibliotheque du Professeur Landsberg à Rome. Musique ancienne.“ Berlin 1859 enthält pag. 9 diese und die folgende Litanei **125** als Compositionen von J. J. Fux. Beide werden auf diese Angabe hier aufgenommen, ungeachtet sie jeder anderen Beglaubigung bisher entbehren. — Prof. Ludwig Landsberg, geb. anfangs des XIX. Jahrh. in Breslau, lebte in Rom durch 24 Jahre als Clavierlehrer. Ein Freund alter Musik hatte er eine treffliche Sammlung davon angelegt, die nach seinem Tode theils nach Breslau, theils nach Berlin kam, theils verloren gieng (Fétis).

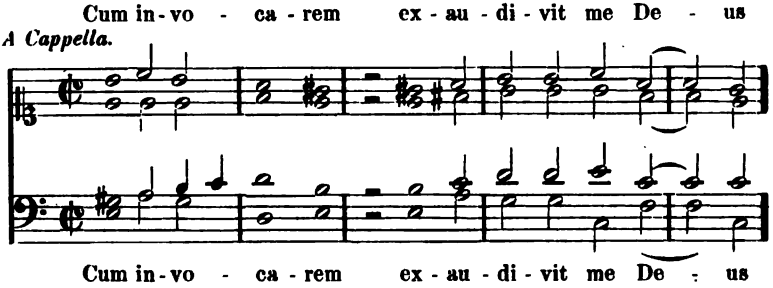
125. Litaniae. Mater inviolata. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Violoncell, Orgel.

Abschrift. Stimmen: Angeblich in der Bibl. des Professor Landsberg in Rom.

Anmerkung. Darüber zu vergleichen Anmerkung zu Lit. **124**.

126. Completorium a 4 a Cappella. — Qui habitat a 6. Für 2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenore, 1 Bass.

1. Cum invocarem.

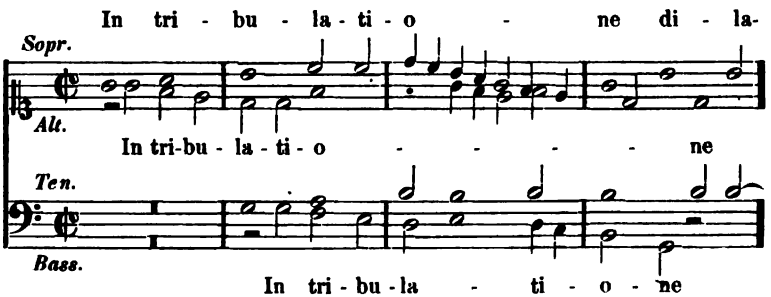


2. In te Domine ¢. 3. Qui habitat ¢. 4. Ecce nunc. ¢ 5. Te lucis ¢. 6. Nunc dimittis ¢.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 29. Mai 1724 bis 17. März 1741 = 11 Wiederholungen.

127. Completorium. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass a Capp. senza Org.

1. Cum invocarem.



Texte 2—6 wie Completorium **126**.

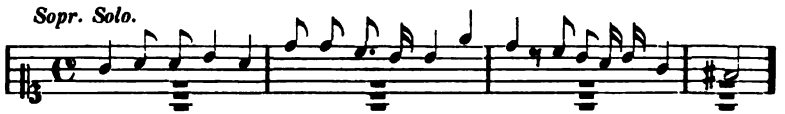
Autograph. In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 48. C. 30. — Ueberschrift: „Completorium a 4, a Cappella sine organo Joannis Josephi Fux die Mensis Octobr. 8. 1717.“ 28 Blätter.

Abschrift. Partitur: L. v. Köchel in Wien. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17602.

128. Completorium. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Orgel,

1. Cum invocarem.

Cum in - vo-ca-rem ex - au-di-vit me De - us justitiae me - ae



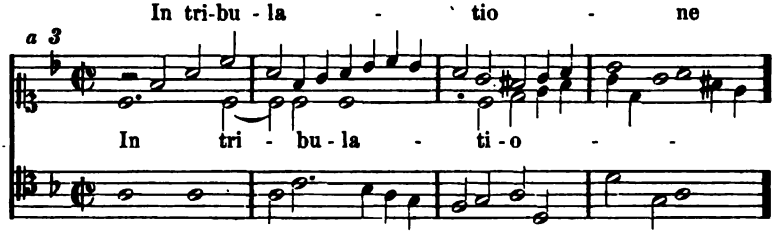
Texte 2—6 wie Completorium **126.**

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Auf dem Umschlage sind vom 8. März 1730 bis 19. März 1755 = 44 Wiederholungen angemerkt.

129. Completorium a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).

1. Cum invocarem.

In tri-bu - la - tio - ne

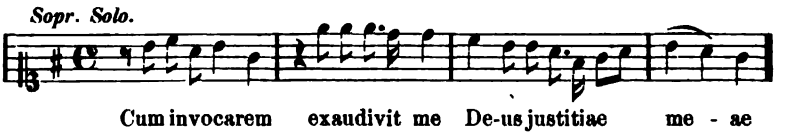


Texte 2—6 wie bei Completorium **126.**

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 22. März 1713 bis 26. Febr. 1716 = 5 Wiederholungen.

130. Cum invocarem a 4. In te Domine a 3. Für Sopran, Alt, Tenor, (Bass), 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

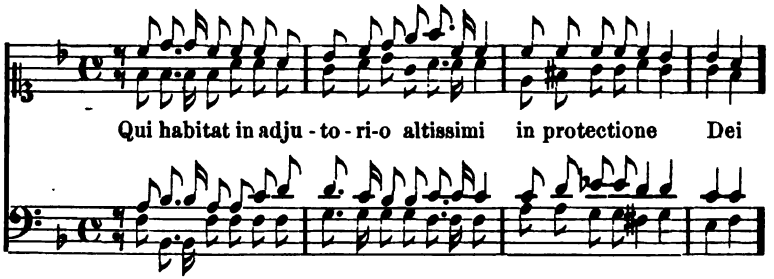
1. Cum invocarem.



2. In te Domine C.

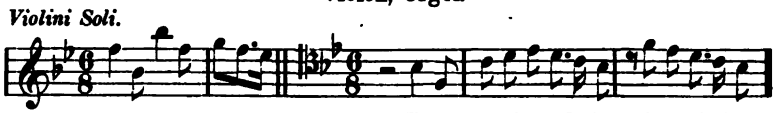
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 11). Umschlag: Vom 19. März 1732 bis 18. März 1743 = 7 Wiederholungen.

131. Qui habitat in adjutorio a 4 Pieno Coro. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



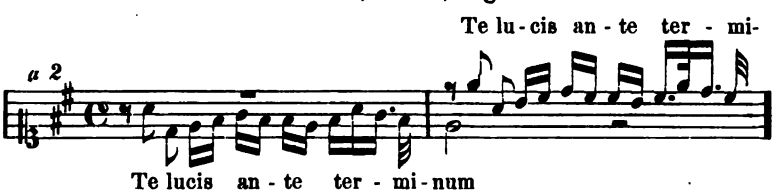
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 12). Umschlag: Vom 24. März 1730 bis 24. März 1741 = 12 Wiederholungen.

132. Ecce nunc benedicite. Für Tenor Solo, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 2. Febr. 1731 bis 24. März 1740 = 6 Wiederholungen.

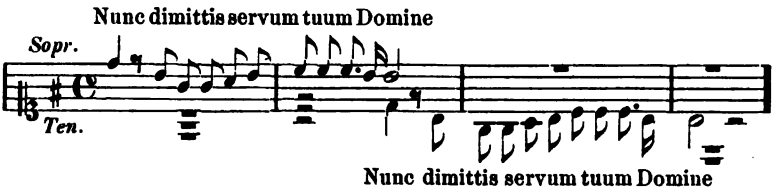
133. Te lucis ante terminum a 2. Für Sopran, Alt, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 23. Febr. 1731 bis 19. März 1739 = 4 Wiederholungen.

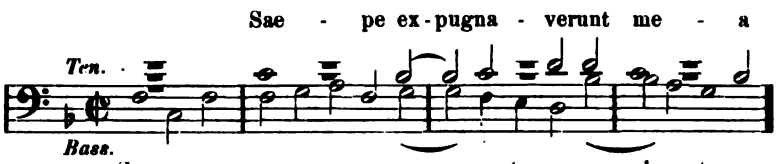
Anmerkung. Die Solostimmen ziemlich reich figuriert.

134. Nunc dimittis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 13). Umschlag: Vom 18. März 1733 bis 19. März 1739 = 3 Wiederholungen.

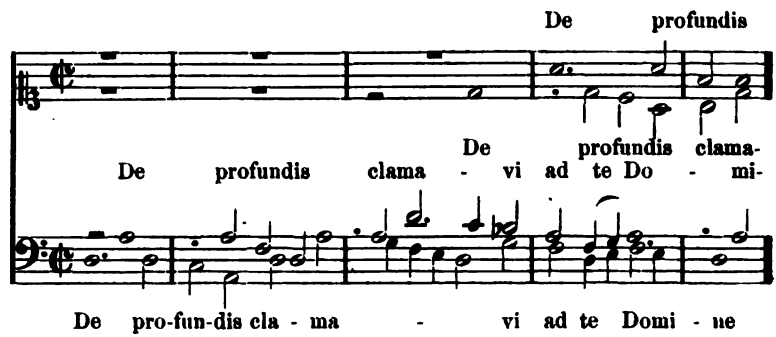
135. (Psalmus 128). Saepe expugnaverunt me. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 3) mit 6 anderen Hymnen zusammen gebunden.

Anmerkung. Schliesst mit *Gloria Patri et Filio.*

136. (Psalmus 129). De profundis clamavi ad te. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



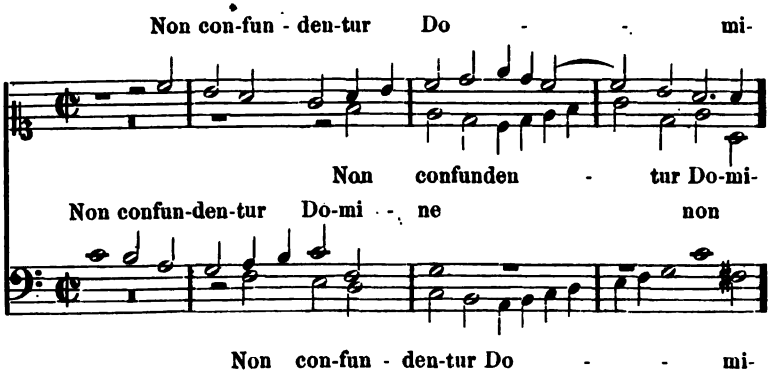
Ausgaben. In C. Proske Musica Divina III. 216—222.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 4) mit 6 anderen Hymnen zusammen gebunden.

IV. Gradualien.

---

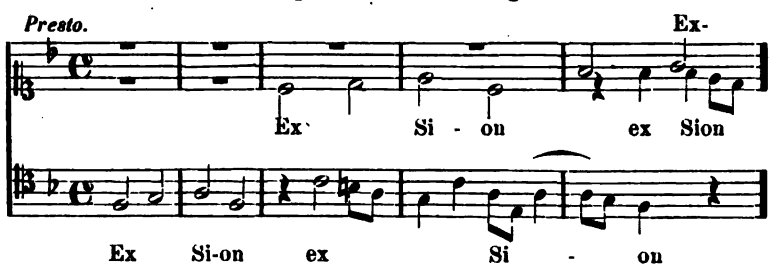
137. Graduale pro prima Dominica Adventus. Non confundentur Domine. Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur. In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 1) mit 7 anderen Gradualien zusammen gebunden. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17593. Fux heisst hier Vice Maestro di C., daher die Composition zwischen 1711—14 fallen könnte.

Anmerkung. Die Gradualien für den Advent beginnen mit Intonierung durch die Basstimme bei dem Beginne eines jeden Abschnittes, worauf der Chor einfällt; den Schluss macht ein ausgeführteres Alleluja. Die Intonierung des vorliegenden Graduales lautet: „Universi qui te expectant". Der Chor fällt hierauf ein: „non confundentur Domine".

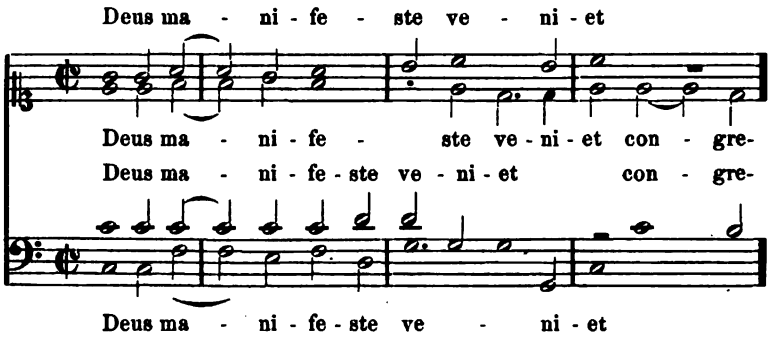
138. Graduale pro Dominica 2 Adventus Ex Sion species.
Für Sopran, Alt, Tenor, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Eine sehr kurze Versette.

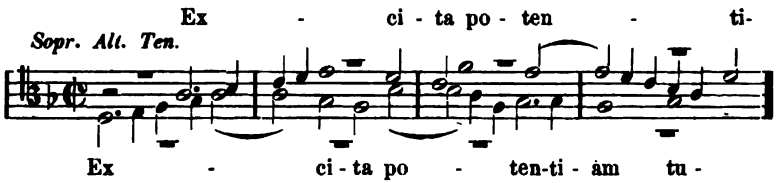
139. Graduale Dominica 2 Adventus. Ex Sion species decoris ejus a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Partitur a cappella: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 2) mit 7 anderen Gradualien. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. I. n. 5). Umschlag: „J. J. Fux Vice-Maestro di C. di S. M.; diess deutet auf 1711—1715. (Part. K.)

Anmerkung. Ein sehr kurzes Musikstück. Der Bass intoniert „Ex Sion species decoris ejus", der Chor antwortet: „Deus manifeste veniet". Hierauf intoniert der Bass abermals: „Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi", der Chor antwortet: „In Domum Domini ibimus".

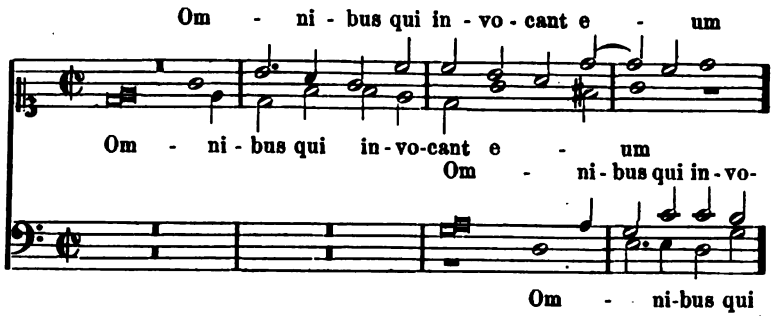
140. Graduale pro Dominica 3 Adventus. Excita potentiam tuam. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33 B. 77. (n. 3) mit 7 anderen Gradualien zusammen gebunden. — Stimmen Ebenda. AN. 65. A. 12 (Vol. I. 6). (Part. K.)

Anmerkung. Erste Intonierung: „Qui sedes Domine super Cherubim". Vgl. Anmerkung Graduale 139. Die Unterschrift auf dem Umschlag der Stimmen der Hofbibliothek „J. J. Fux Vice-M. di C." deutet auf 1711 bis 1715.

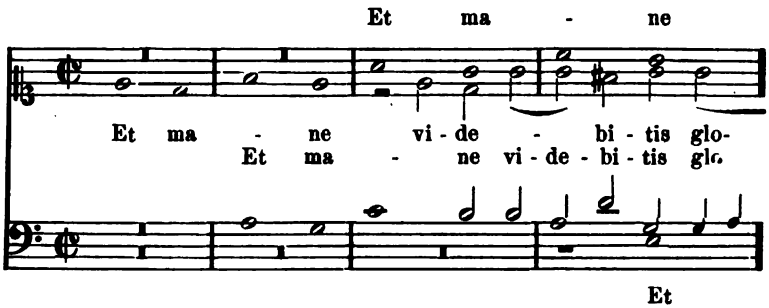
141. Graduale pro Dominica 4 Adventus. Omnibus qui invocant eum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Violinen, 3 Violen in Concerto — Rip. 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Teorbe, Violon, Orgel.



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 4) mit 7 anderen Gradualien.

Anmerkung. Intonierung: „Prope est Dominus omnibus invocantibus eum". Vgl. Anmerkung Grad. **137.**

142. Graduale pro Vigilia Nativitatis Domini nostri J. C. Et mane videbitis gloriam ejus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

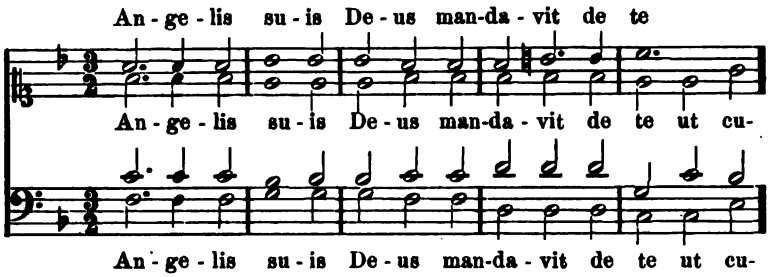


Autograph. Das Alleluja in der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (fol. 22), 1 Blatt.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 5 und 6). Mit 7 anderen Gradualien. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. n. 17591.

Anmerkung. Die Intonierung lautet: „Hodie scietis, quia veniet Dominus et salvabit nos". — In der Abschrift des Graduale in der Hofbibl. folgt auf die 2 ersten Abschnitte ein abgesondertes Blatt, welches ein Autograph von Fux ist und das Alleluja mit der Bemerkung enthält: „Si haec Vigilia venerit in Dominica dicitur Alleluia cum seguenti versu", dann folgt eine zweite Abschrift des ganzen Graduale sammt dem Alleluja.

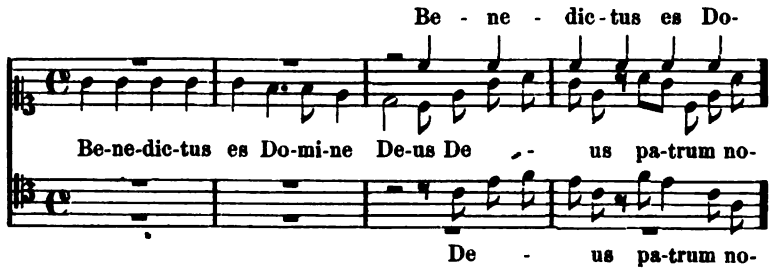
143. Graduale pro Dominica 1ª quadragesimae. Angelis suis mandavit de te. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 6) mit 7 anderen Gradualien. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17592.

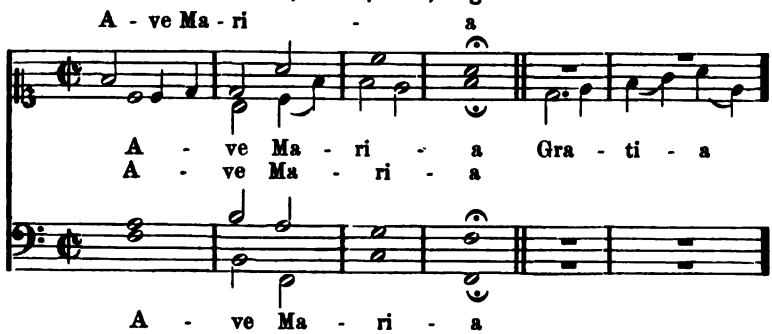
Anmerkung. Auf den Eingang folgt ein länger ausgeführter Tractus ohne Intonierung und Alleluja.

144. Graduale in festo S. S. Trinitatis. Benedictus es Domine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violetta, 2 Posaunen, Orgel.



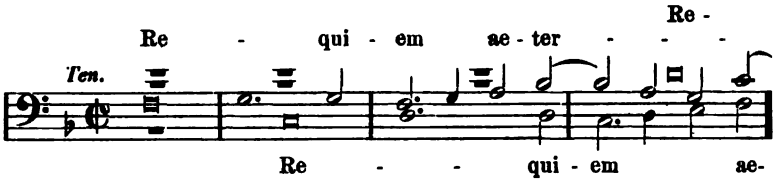
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

145. Graduale de B. M. V. Ave Maria gratia plena. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

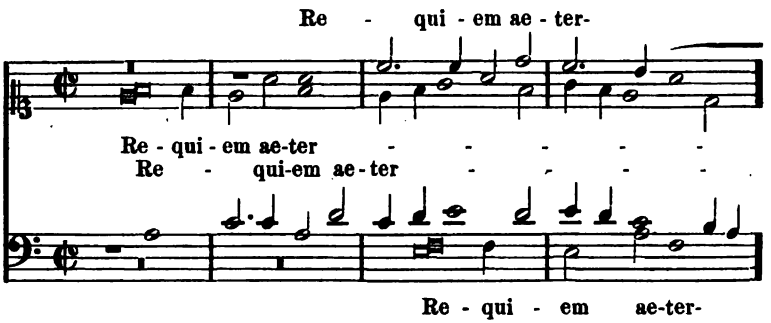
146. Graduale pro defunctis. Requiem aeternam dona eis domine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 7) mit 7 anderen Gradualien. 8 fol. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (K).

Anmerkung. Mit Intonierung und einem Tractus.

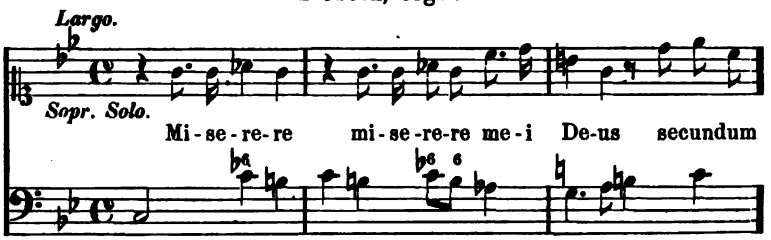
147. Graduale ex Missa pro defunctis. Requiem aeternam dona eis Domine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 77 (n. 8) mit 7 anderen Gradualien.

Anmerkung. Vgl. Grad. **146.**

148. Miserere. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violon 2 Oboen, Orgel.

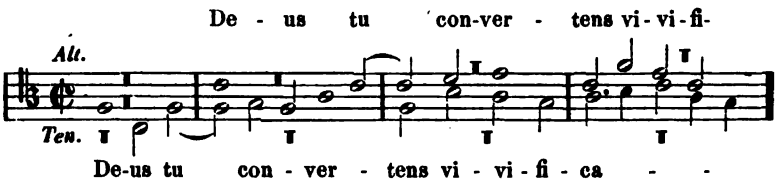


Abschrift. Partitur: In der kön. Musikbibl. in Dresden (A. 116). Von der Hand Zelenka's.

Anmerkung. Grosse Abwechslung in der Behandlung der Texttheile.

V. Offertorien.

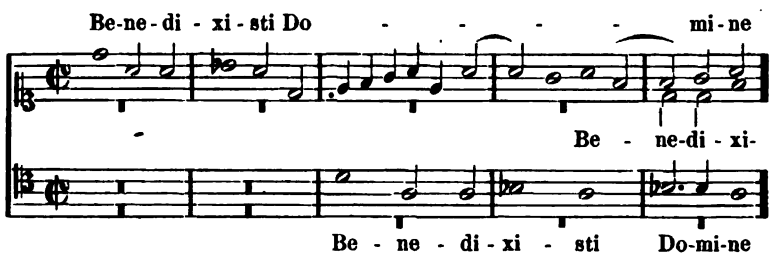
149. Offertorium proprium pro Dominica 2ª Adventus. Deus tu concertens vivificabis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 1) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17446 (Fux Vice-Cap. Mstr. genannt, was er 1711 bis 1714 war).

Anmerkung. Eine andere Hand (Fux?) hat in die Abschrift der Hofbibl. nachträglich eine Orgelstimme dazugeschrieben.

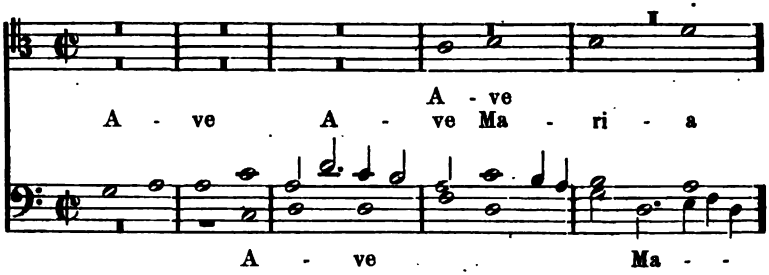
150. Offertorium pro Dominica 3ª Adventus. Benedixisti Domine terram tuam. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (Orgel?).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 2) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. (Fux Vice-Cap.-M. = 1711—1714).

Anmerkung. Auch hier wie Off. 149 hat eine spätere Hand einen bezifferten Bass dazugeschrieben.

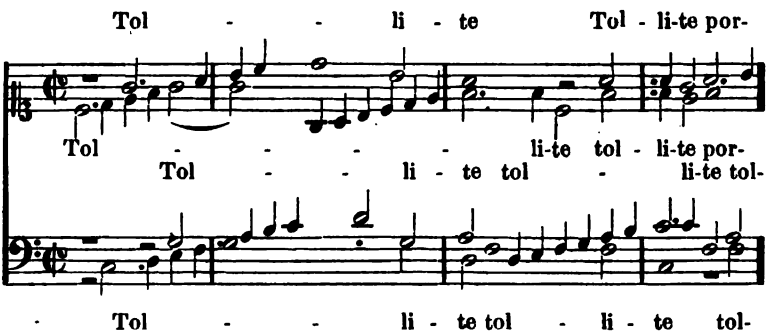
151. Offertorium proprium pro Dominica 4ª Adventus. Ave Maria gratia plena. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. *a)* AN. 33. B. 78 (n. 3) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — *b)* SA. 67. D. 37, mit Violetta, Violon, 2 Posaunen, Orgel. — Stimmen: Im Stifte Kremsmünster (K.). — Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17589.

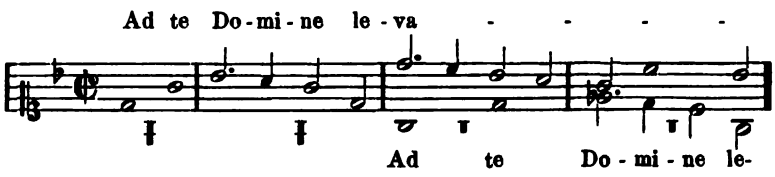
Anmerkung. Mit einem *Cantus firmus* im Sopran, die übrigen Stimmen begleiten in Canone. — Im *Gradus ad Parnassum* p. 256 ff. führt Fux dieses Offertorium als Beispiel einer Composition des a Cappella-Stiles mit *Cantus firmus* an.

152. Offertorium pro Vigilia Nativitatis D. N. J. C. a 4 da Cappella. Tollite portas. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 4) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17441 (Fux Vice-Cap.-M. genannt = 1711—1714).

153. Offertorium. Ad te Domine levavi animam meam. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

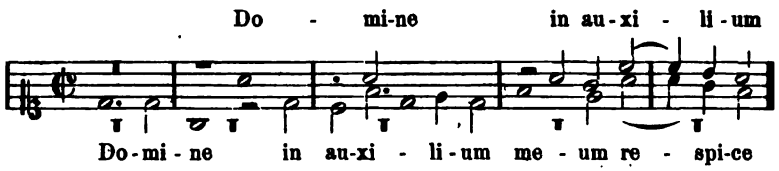


Ausgaben. In C. Proske, Musica Divina II. pag. 1—6.

Abschriften. Partituren: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 5) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — *b)* Ebendort. SA. 67. D. 34. — Stimmen: *a)* Im Stifte Kremsmünster (K.). [Mit Instrumenten.] — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17442.

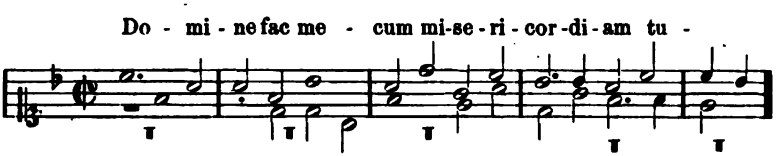
Anmerkungen. Beide Wr. Abschriften sind aus der Zeit; *a)* hat die Ueberschrift „pro Feria 4ª post Dominicam 2ªm Quadragesimae". *b)* pro Dominica Iª Adventus". Es wurde daher bei verschiedenen Gelegenheiten angewendet. — Die Wien. Mus. Ver. Abschrift nennt Fux Vice-Cap.-M. [1711—1714]). — Von Fux im *Gradus ad Parnassum* pag. 247 ff. aufgenommen und besprochen.

154. Offertorium pro feria 6ª post Dominicam II. Quadragesimae. Domine in auxilium meum respice. Für Sopran, Alt Tenor, Bass (ohne Orgel).



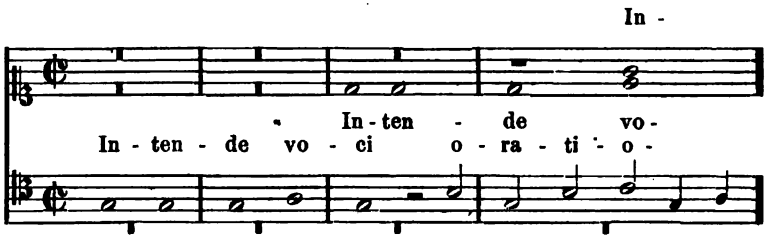
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 6) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien Mus. Ver. Arch. 17584.

155. Offertorium pro Feria 4ª post Dominicam 3ªm Quadragesimae. Domine fac mecum misericordiam. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



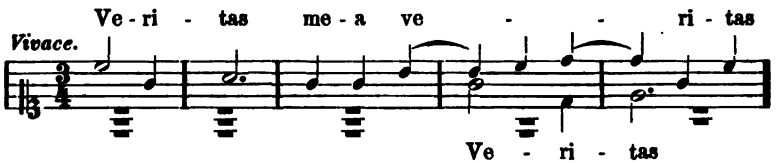
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 7) mit 7 anderen Offertorien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17582 [Fux Vice-Maestro di Capp.].

156. Offertorium pro Feria 6ª post Dominicam 3ªm Quadragesimae. Intende voci orationis meae. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, (ohne Orgel).



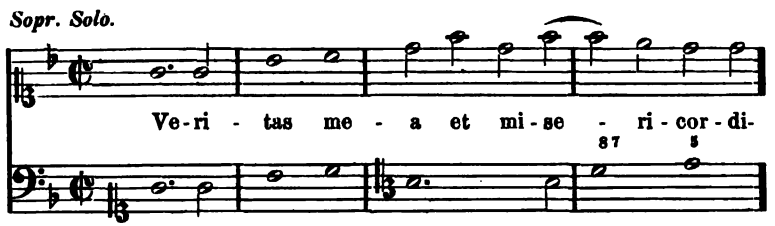
Abschriften. Partituren: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 78 (n. 8) mit 7 anderen Gradualien zusammen gebunden. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17583.

157. Offertorium de Martyre Pontifice. Veritas mea. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig. (Wurde dort noch 12. Febr. 1859 aufgeführt.)

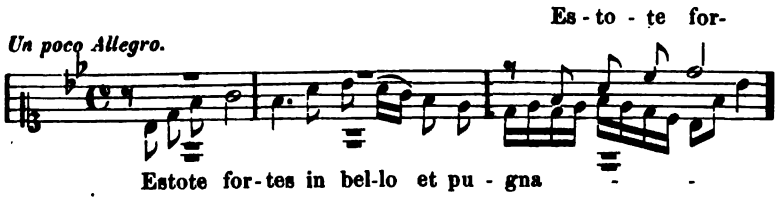
158. Offertorium commune Sanctorum et Sti. Francisci Xav. Veritas mea. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violetta, 2 Oboen Fagott, Violoncell, Contrabass, Orgel.



Abschrift. Stimmen: In der kön. Musikbibl. in Dresden (A. 118). Aufschrift von J. D. Zelenka.

Anmerkung. Grösstentheils in Canone.

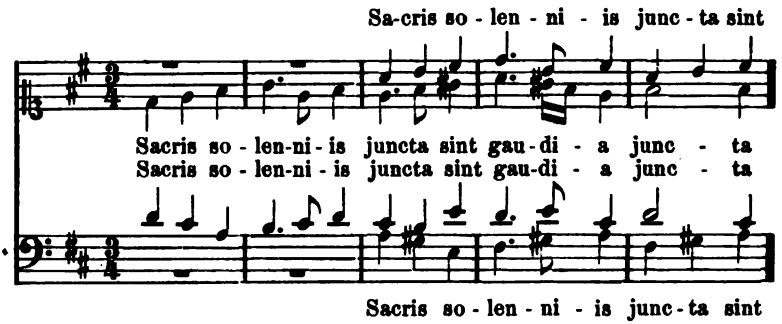
159. Offertorium de Apostulis. Estote fortes. a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 3 Violen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. I. n. 8). Umschlag: Von 1744 bis 28. Oct. 1753 = 13 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux' Tode. — *b)* Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Der erste Satz ist besonders kräftig und für die Oberstimmen figuriert.

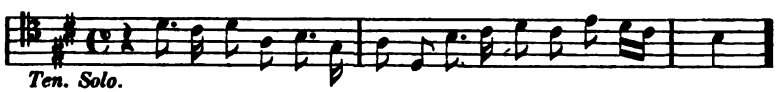
160. Offertorium de Venerabili. Sacris solennüs juncta. a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. I. n. 7). Umschlag: Vom 4. Oct. 1742 bis 10. Juni 1753 = 23 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux' Tode.

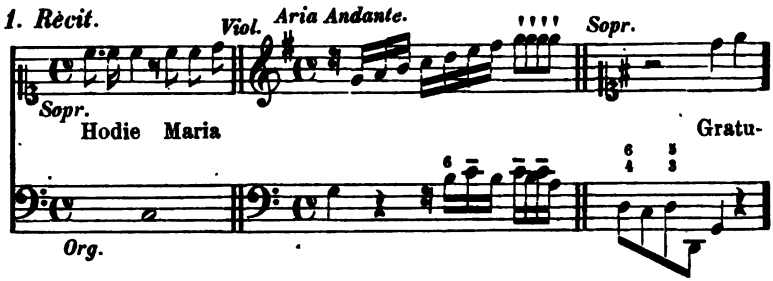
Anmerkung. In seiner Art glänzend heiter: auch Recitative kommen vor.

161. Offertorium de B. V. M. Lingua mea. Für Tenor, Bass, (Soli), 4 Stimmen Rip. 2 Violinen, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der Peterskirche in Wien. (Mangelhaft.)

162. Offertorium pro festo assumptionis B. V. Gratulemur in hac die. Für Sopran Solo und vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Violon, 2 Trompeten, Pauken, Orgel.



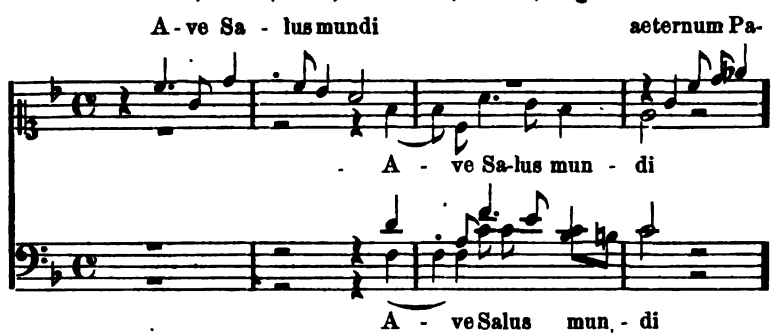
2. *Chor* $^{2}_{4}$ *„Virgo Sancta“.*

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. D. 26. 363. (1867 K.)
Anmerkung. Sopran und erste Violine concertierend, feierlich.

VI. Mottette.

---

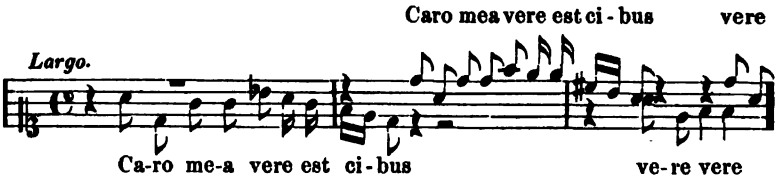
163. Mottetto de Venerabili. Ave Salus mundi. a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 12. Oct. 1741 (nach Fux' Tode) bis 17. Dec. 1749 = 20 Wiederholungen.

Anmerkung. Grossentheils in Canone; dann theilen sich auch die Knabenstimmen und die Männerstimmen in 2 Chöre und rufen sich die einzelnen Phrasen zu, bis sie sich am Schlusse wieder vereinigen.

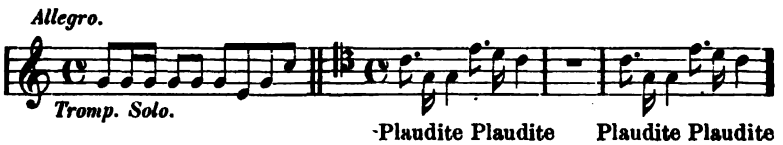
164. Mottetto de Venerabili a 2. Caro mea vere est. Für 2 Soprane, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 9. Februar 1742 bis 12. März 1744 = 4 Wiederholungen.

Anmerkung. Die Figuren der Solostimmen gehen nicht über kurze Solmisationen aufwärts und abwärts hinaus.

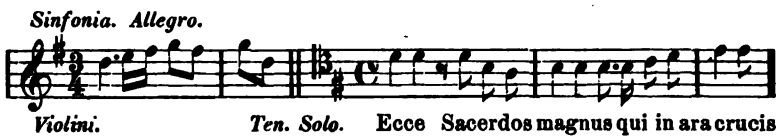
165. Mottetto de Resurrectione Domini. Plaudite, sonat tuba. Für Tenor Solo, 1 Trompete, 2 Violinen, 1 Viola, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 1). Umschlag: Vom 1. April 1736 bis 19. April 1740 = 2 Wiederholungen.

Anmerkung. Für die Solostimme nicht wenig anstrengend. Rhythmen, Tempi häufig wechselnd, auch Recitative fehlen nicht.

166. Mottetto de Resurrectione Domini. Ecce sacerdos magnus. Für Tenor, Bass, 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

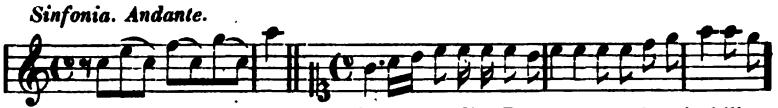


Cedite jam. Plandite superi. O quam grande. Alleluja.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 2). Umschlag: Vom 12. April 1735 bis 24. April 1737 = 3 Wiederholungen.

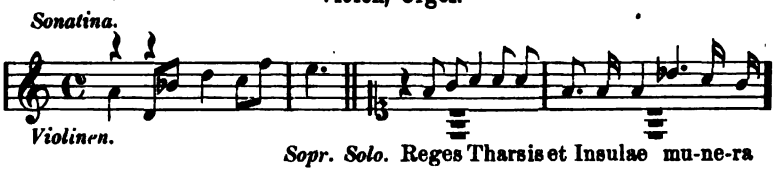
Anmerkung. Setzt in der Bassstimme mehr Beweglichkeit voraus, als im Tenor.

167. Mottetto de Nativitate Domini. Plaudite Deo nostro. Für Sopran Solo, 2 Violinen, Viola, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



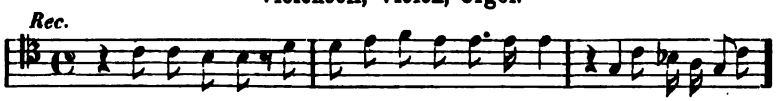
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 4). Umschlag: Vom 25. Dec. 1729 bis 1. Jänner 1745 = 2 Wiederholungen.

168. Mottetto in Epiph. Domini. Reges Tharsis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 16). Umschlag: Vom 10. Jänner 1732 bis 10. Jänner 1746 = 4 Wiederholungen. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17590 (9 Wiederholungen von 1732 bis 1741).

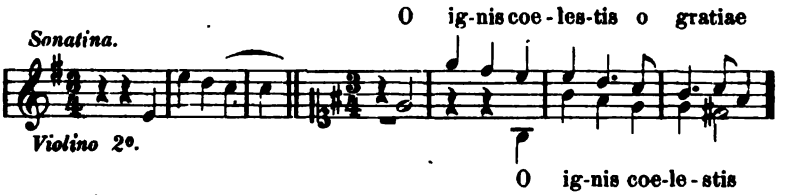
169. Mottetto de Ascensione Domini. Ponis nubem ascensum. Für 2 Soprane, Tenor, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 10). Umschlag: Vom 6. Mai 1729 bis 15. Mai 1749 = 16 Wiederholungen.

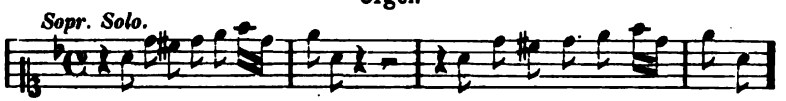
Anmerkung. Dem Tenor ist die erste Stelle zugewiesen. Die Arie Pandite portas beginnt mit einer kräftigen Figur, die mehrmals wiederkehrt.

170. Mottetto de Spiritu Sancto. O ignis coelestis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 9). Umschlag: Vom 25. Mai 1733 bis 26. Mai 1749 = 15 Wiederholungen.

171. Mottetto de B. V. Ave mundi spes Maria. Für Sopran, Alt, Tenor, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 11). Umschlag: Vom 12. Dec. 1726 bis 8. Sept. 1747 = 27 Wiederholungen.

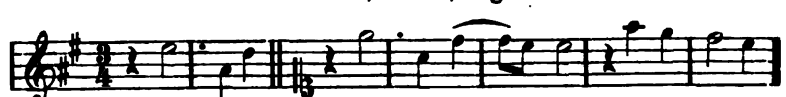
Anmerkung. Dem anmuthenden Motiv des Einganges folgt ein Canon *Ave Virgo*.

172. Mottetto de B. M. V. Ave o puerpera. Für Sopran, Alt, Tenor, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 14). Umschlag: Vom 2. Febr. 1717 bis 19. Nov. 1744 = 34 Wiederholungen.

Anmerkung. *Ave o puerpera* ist Sopransolo, *Maria, quae Domina es* Altsolo, der Schluss *Gratia sufficiens* a tre.

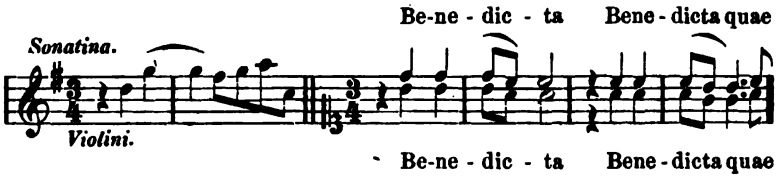
173. Mottetto della Madonna SS. Ave pia stella maris. Für Sopran Solo, 2 Violinen, Chor von 4 Stimmen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 15). Umschlag: Vom 19. Nov. 1718 bis 12. Mai 1736 = 3 Wiederholungen.

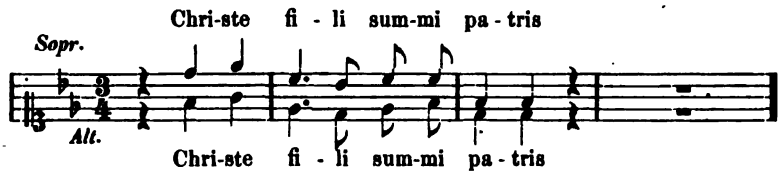
Anmerkung. Am Schlusse tritt ein vierstimmiger Chor ein.

174. Mottetto de B. M. V. Benedicta quae lilium es. Für 2 Soprane, 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



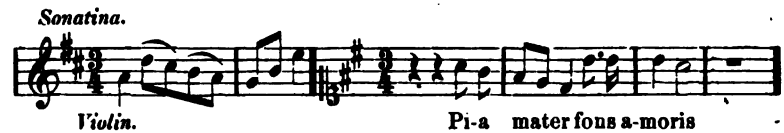
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 13). Umschlag: Vom 6. Juli 1727 bis 21. Nov. 1729 = 3 Wiederholungen.

175. Mottetto de B. M. V. Christe, fili summi patris. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen in Conc., Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 12). Umschlag: Vom 31. Oct. 1728 bis 14. Dec. 1752 = 22 Wiederholungen.

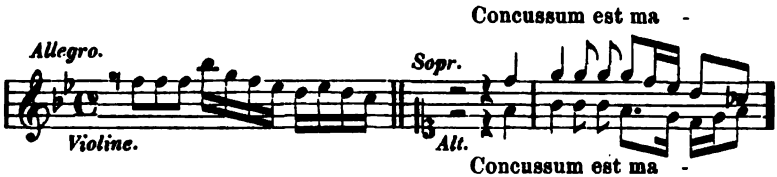
176. Mottetto de B. M. V. Pia mater, fons amoris. Für Sopran Solo, 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 5).

Anmerkung Für einen Mezzosopran. Einfach, erst beim *Amen* tritt eine reichlich figurierte Partie auf.

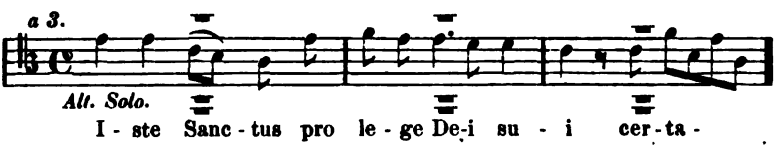
177. Mottetto de S. Michaele Arch. Concussum est mare. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 19). Umschlag: Vom 29. Sept. 1731 bis 29. Sept. 1749 = 15 Wiederholungen.

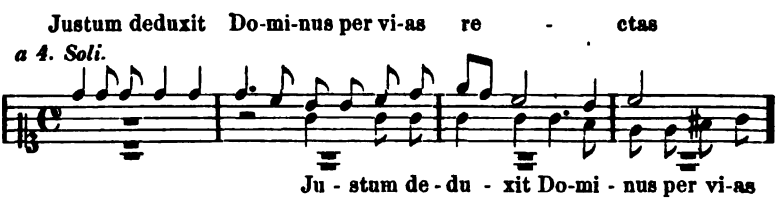
Anmerkung. Unter dem Namen des Componisten steht auf dem Umschlage „Anno 1730" was wohl als Compositionsjahr zu nehmen ist. — Im Eingange sind die Violinen ungewöhnlich lebhaft bewegt.

178. Mottetto de Confessore. Iste Sanctus pro lege. Für Alt, Tenor, Bass, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. VI. n. 17). Umschlag: Vom 15. Febr. bis 14. Juli 1748 = 8 Wiederholungen. Sämmtlich nach Fux Tode.

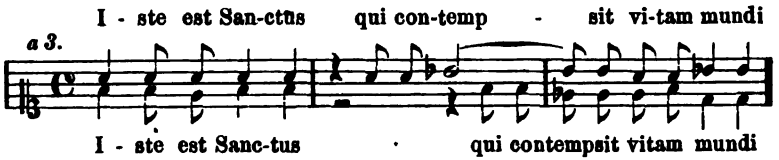
179. Mottetto de Confessore. Justum deduxit Dominus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 7). Umschlag: Vom 4. Oct. 1735 bis 27. Febr. 1747 = 29 Wiederholungen.

Anmerkung. Im Alleluja kommen alle Stimmen in lebhafte Bewegung.

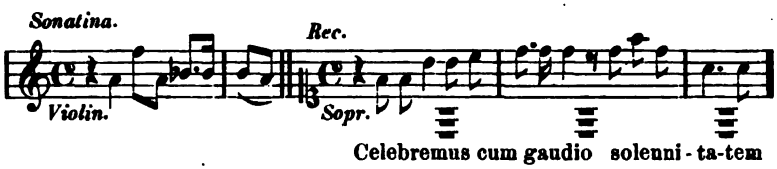
180. Mottetto de Martyre. Iste est sanctus. Für Sopran, Alt, Tenor, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 6). Umschlag: 20. Jänner bis 10. Aug. 1739 = 6 Wiederholungen.

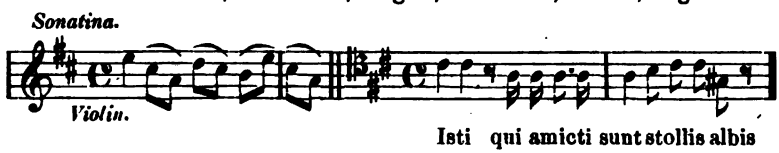
Anmerkung. Jeder Stimme ist ein Solo zugedacht, das Ganze ist von mässigem Umfange.

181. Mottetto de quovis Sancto. Celebremus cum gaudio. Für Sopran, Tenor, 2 Violinen in Conc. — Sopran, Alt, Tenor, Bass, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. (Vol. VI. n. 8). Umschlag: 20. März 1749 — 17. Aug. 1749.

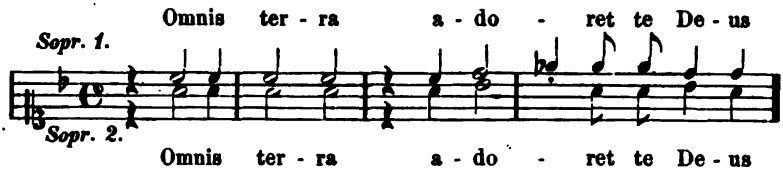
182. Mottetto Sanctorum Innocentium. Isti, qui amicti sunt. Für Tenor Solo, 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 3). Umschlag: Vom 28. Dec. 1729 bis 28. Dec. 1759 = 7 Wiederholungen.

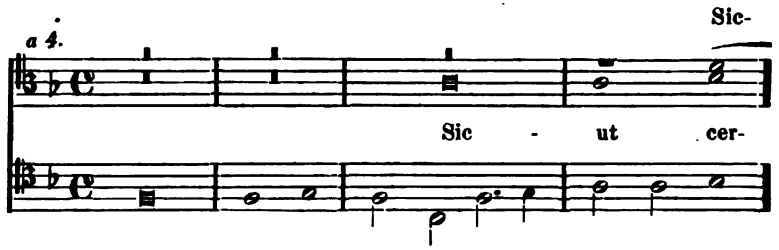
Anmerkung. Recitativisch gehaltene Stellen wechseln mit Arien.

183. Mottetto a 5. Omnis terra adoret. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. VI. n. 18). Umschlag: Vom 14. Juli 1740 bis 7. März 1748 = 8 Wiederholungen.

184. Mottetto a 4 e 5 voci. Sicut cervus desiderat.



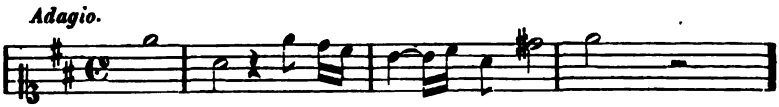
2. *Regem, cui omnia (a 5)* C.

Abschriften. Partituren: In der k. Bibl. in Berlin (6816) (Part. K.)

Anmerkung. Im Doppelcanon.

VII. Hymnen.

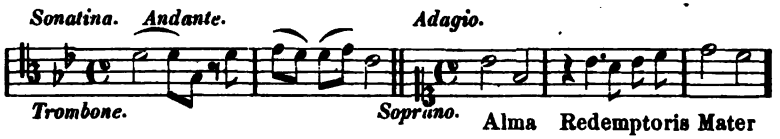
185. Alma Redemptoris. Für Sopran Solo, 2 Violinen — Rip. Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 31. Dec. 1734.

Anmerkung. Mit dem beliebten Quintsprung beginnt das Solo ohne Einleitung der Instrumente. Die Bewegung geht frisch durch, auch das *miserere peccatorum* am Schlusse wird von der Bewegung fortgezogen.

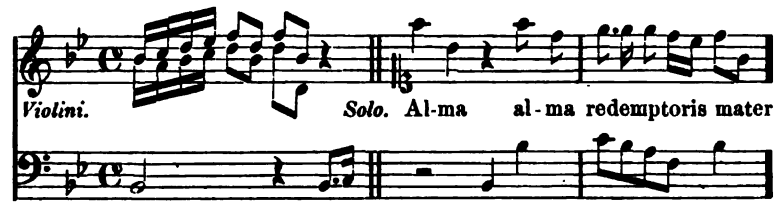
186. Alma Redemptoris. Für Sopran Solo und Posaune mit 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon.



Abschriften. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 2770. (Wiederholungen von 1728 bis 1736 angemerkt.)

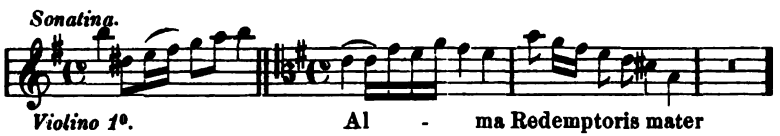
Anmerkung. In der Zusammenstellung des concertierenden Sopranes mit der Alt-Posaune hat diese Hymne etwas Apartes. Der Posaune wird in der Sonatine und neben der Gesangstimme eine nicht gewöhnliche Fertigkeit zugemuthet.

187. Alma Redemptoris. Für Sopran Solo, 2 Violinen, Bass, Orgel.



Abschrift. Partitur: In der kön. Musikbibl. zu Dresden (A. 117). Von der Hand J. D. Zelenka's.

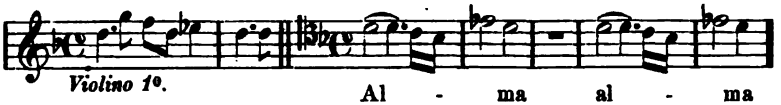
188. Alma Redemptoris. Für Alt Solo, 2 Violinen — Rip. Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 1 Aufführung am 31. Dec. 1741 angemerkt.

Anmerkung. Die nicht gesparten Verzierungen bestehen gewöhnlich in Scalenläufen, die selten über den Umfang einer Sext hinausgehen. Zur Einleitung dient eine Sonatina von 10 Tacten.

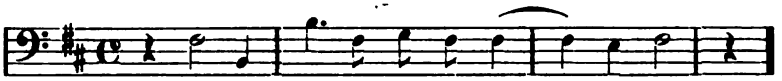
189. Alma Redemptoris. Für Tenor Solo, 2 Violinen — Rip. Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. zu Wien.

Anmerkung. Tact und Tempo wechseln häufig, die Passagen bisweilen langathmig.

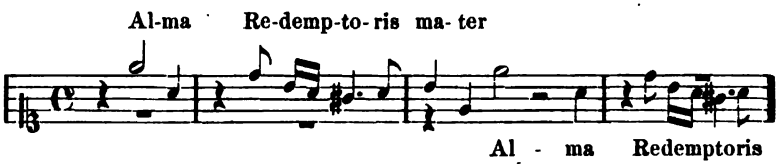
190. Alma Redemptoris. Für Bass Solo, 2 Violinen — Rip. Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 26. December 1729 bis 24. December 1738 = 5 Wiederholungen.

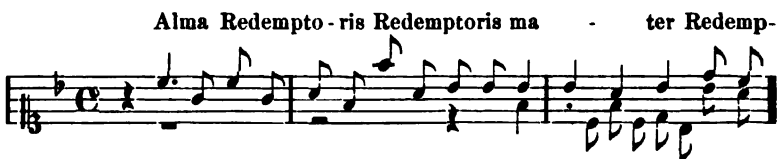
Anmerkung. Tact- und Tempowechsel mehrfach. Der Schluss *Peccatorum miserere* bringt durch den $\frac{3}{2}$ Tact auch in die wenigen Passagen eine geminderte Bewegung.

191. Alma Redemptoris. Für 2 Soprane — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 1. Dec. 1726 bis 1. Jänner 1735 = 8 Wiederholungen.

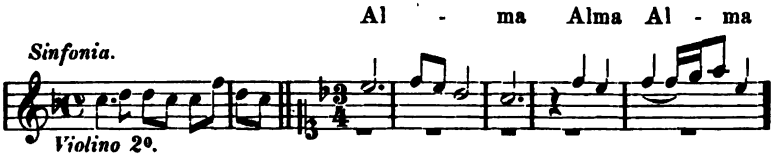
192. Alma Redemptoris a 2. Für Sopran und Alt — Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 26. Dec. 1741 bis 26. Jänner 1743 = 2 Wiederholungen verzeichnet. (Part. K.) — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Archiv. 17420. (Auf dem Umschlage von 1717 bis 1739 = 20 Wiederholungen.)

Anmerkung. Melismatisch-imitatorisch.

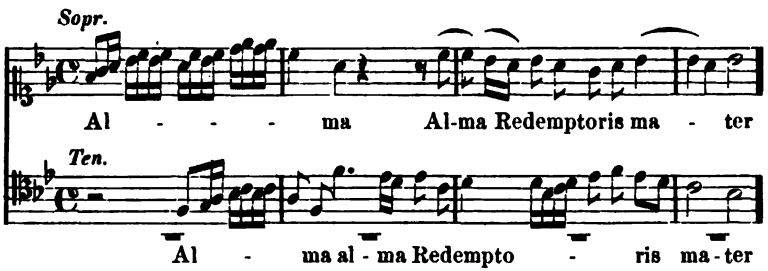
193. Alma Redemptoris a 2. Für Sopran, Alt, 2 Violinen — Rip. Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 2 Wiederholungen. 31. Dec. 1736 und 1737. (Part. K.)

Anmerkung. Einleitung eine Sinfonia von 12 Tacten.

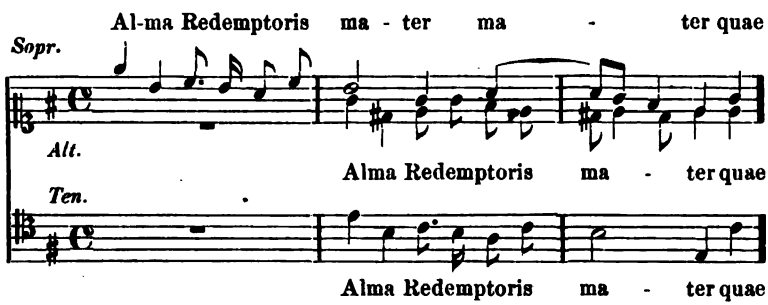
194. Alma Redemptoris a 3. Für Sopran, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 22. Dec. 1738 bis 5. Jänner 1748 = 17 Wiederholungen.

Anmerkung. Besonders im Eingange brillant.

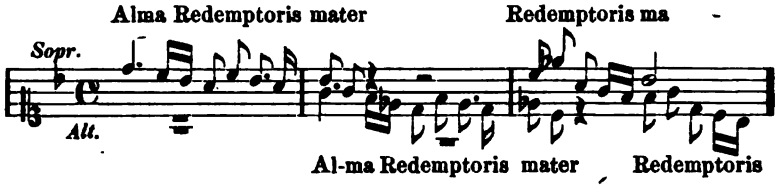
195. Alma Redemptoris a 3. Für Sopran, Alt, Tenor — Rip. Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 1. Dec. 1736 bis 29. Jänner 1741 = 8 Wiederholungen.

Anmerkung. Kurz und schmucklos.

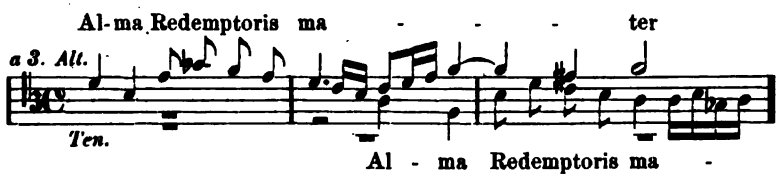
196. Alma Redemptoris a 3. Für Sopran, Alt, Bass, 2 Violinen — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 21. Dec. 1726 bis 1. Dec. 1743 = 41 Wiederholungen.

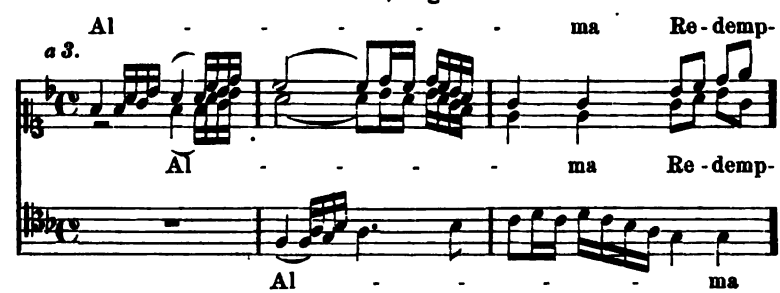
Anmerkung. Durch die Begleitung wird sie brillanter als andere Behandlungen desselben Textes. Sie scheint auch nach den vielen Wiederholungen seiner Zeit besonders angesprochen zu haben.

197. Alma Redemptoris a 3. Für Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. I n. 3.) Umschlag: Vom 16. Dec. 1741 bis 25. Nov. 1747 = 10 Wiederholungen. Sämmtlich nach dem Tode des Fux.

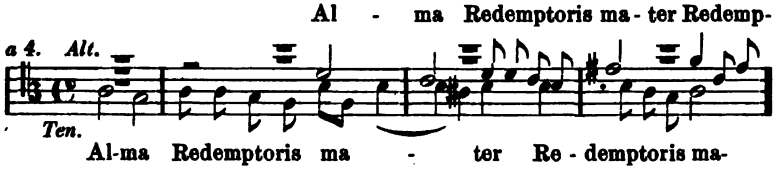
198. Alma Redemptoris a 3. Für 2 Soprane, 1 Tenor — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. I. n. 2). Umschlag: Vom 20. Dec. 1716 bis 4. Jänner 1740 = 21 Wiederholungen.

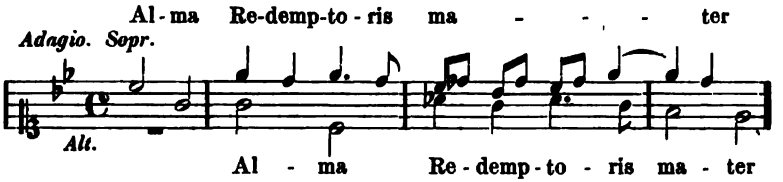
Anmerkung. Besonders für den ersten Sopran reicher figuriert.

199. Alma Redemptoris a 4. Für 2 Soprane, Alt, Tenor — Violoncell, Violon, Orgel (ohne Ripieni).



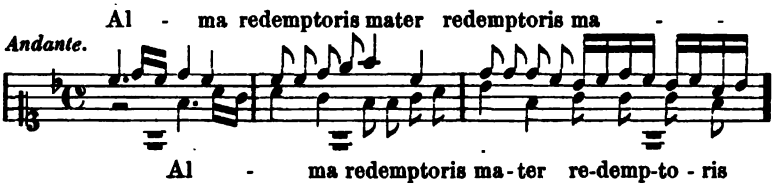
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12. (Vol. I. n. 1.) Umschlag: Vom 25. Jänner 1719 bis 4. Dec. 1740 = 20 Wiederholungen.

200. Alma Redemptoris. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 2. Dec. 1741 bis 29. Nov. 1750 = 13 Wiederholungen angemerkt. Sämmtlich nach Fux Tode. (13. Febr. 1741.) — *b)* Im Stifte Kremsmünster.

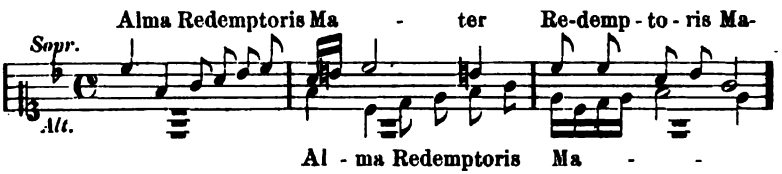
201. Alma Redemptoris. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violen, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. F. 3. 13. (1867 K.)

Anmerkung. Ganz kurz.

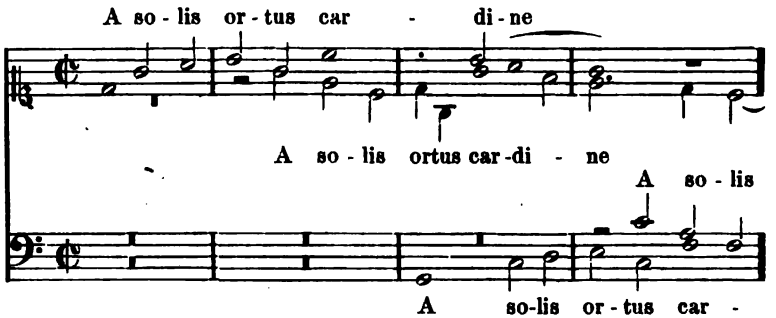
202. Alma Redemptoris a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 5. Dec. 1736 bis 1. Jänner 1746 = 17 Wiederholungen.

Anmerkung. In lebhafter Bewegung imitierend fortschreitend.

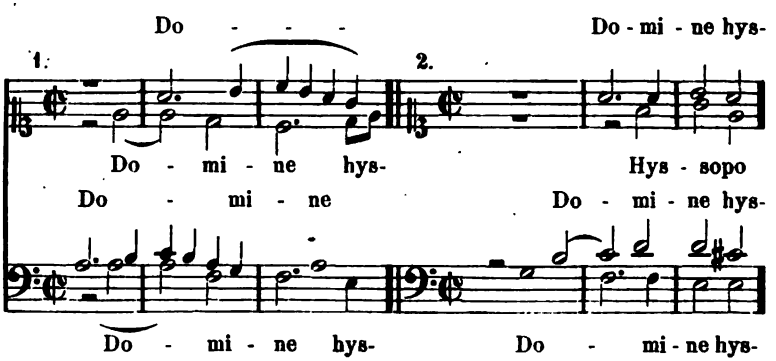
203. Hymnus in Nativitate Domini ad Laudes. A solis ortus cardine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

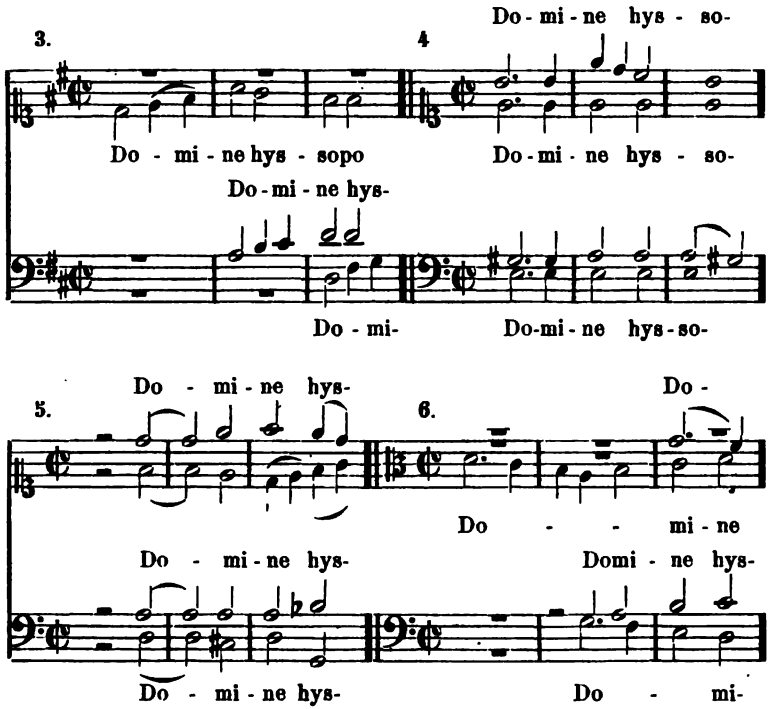


Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 75. Stimmen: Arch. des Wien. Mus. Ver. 17601.

Anmerkung. Die Abschnitte wechseln a 2 und a 4. — Die Abschrift des Wien. Mus. Ver. nennt auf dem Titel J. J. Fux Vice Maestro di Cappella di S. M. Dies lässt auf die Composition zwischen 1711 und 1714 schliessen.

204. 6 Asperges me. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel. — n. 6 hat auch einen zweiten Tenor.

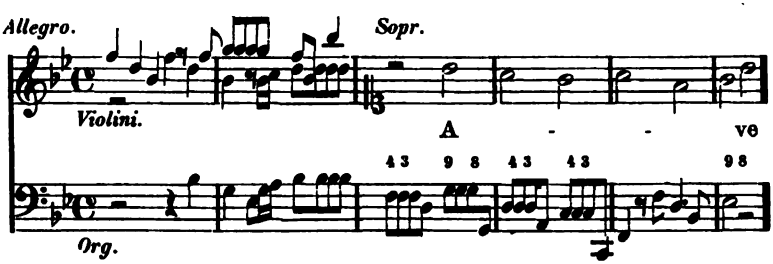




Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Das Asperges besteht aus 3 Theilen: *1. Asperges me Domine; 2. Miserere mei Deus; 3. Gloria patri et filio.* Die oben angezeigten Compositionen sind sehr kurz und wurden nach den Aufzeichnungen der Umschläge noch im Jahre 1857 zur Aufführung gebracht.

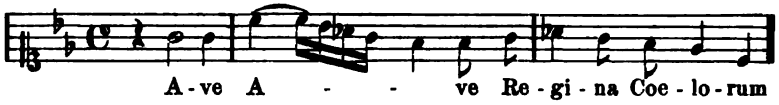
205. Ave Regina. Für Sopran Solo, 2 Violinen, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster F. 4. 86.

Anmerkung. Die Solostimme geht in immergleichen Rhythmen fort, während die Violinen figuriert, einander imitierend sie begleiten.

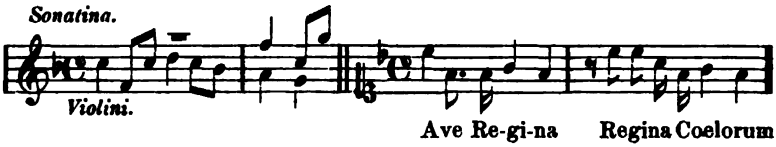
206. Ave Regina. Für Sopran Solo — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek.

Anmerkung. Der Sopran hat nicht unbedeutende Coloraturen.

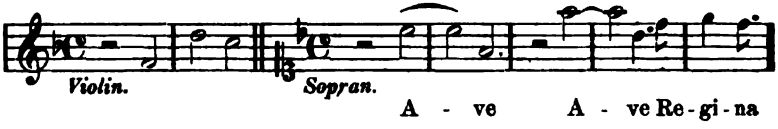
207. Ave Regina. Für Sopran Solo — 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 24. März 1740.

Anmerkung. Eine Sonatina von 10 Tacten leitet das einfache Solo ein.

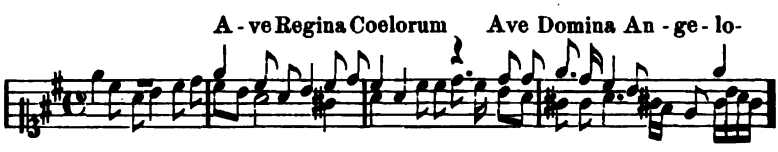
208. Ave Regina. Für Sopran Solo — 2 Violinen, Viola, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek in Wien.

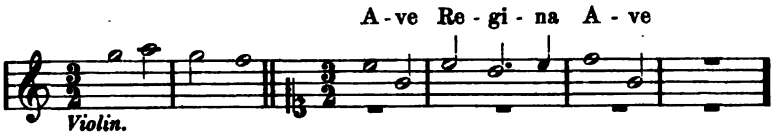
Anmerkung. Dem Sopran ist zwar keine ungewöhnliche Höhe, aber eine bedeutende Geläufigkeit zugemuthet. Ein Vorspiel von 11 Tacten leitet das Solo ein.

209. Ave Regina a 2. Für 2 Soprane — Violoncell, Violon, Orgel.



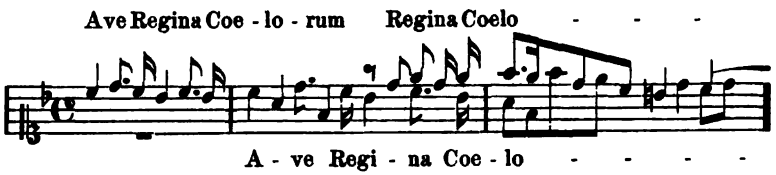
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 5. April 1727 bis 13. Februar 1734 = 4 Wiederholungen.

210. Ave Regina. Für 2 Soprane, 2 Violinen — Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



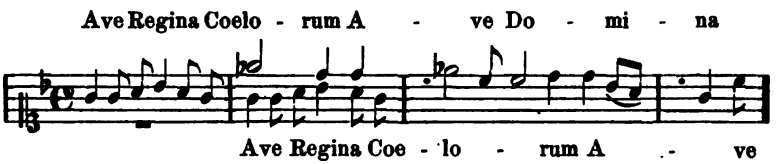
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibliothek in Wien.

211. Ave Regina a 2. Für 2 Soprane — Violoncell, Violon, Orgel.



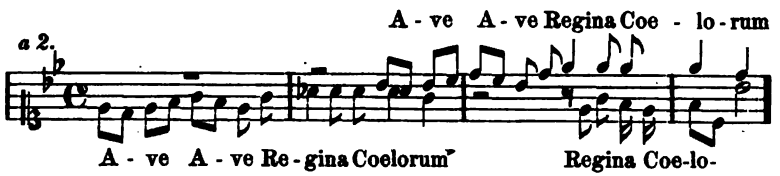
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag 16. Februar 1732.

212. Ave Regina a 2. Für 2 Soprane — Violoncell, Violon Orgel.



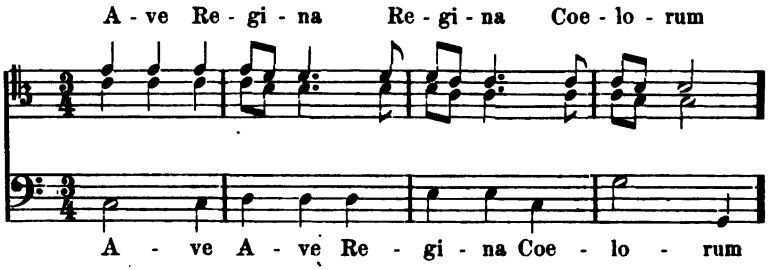
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 30. März 1727 bis 23. Februar 1734 = 5 Wiederholungen.

213. Ave Regina a 2. Für Sopran, Alt — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 18. März 1729.

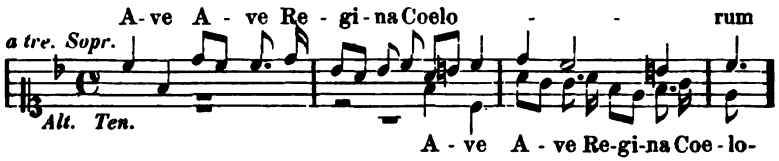
214. Ave Regina a 3. Für Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 23. Februar 1729 bis 8. März 1744 = 24 Wiederholungen.

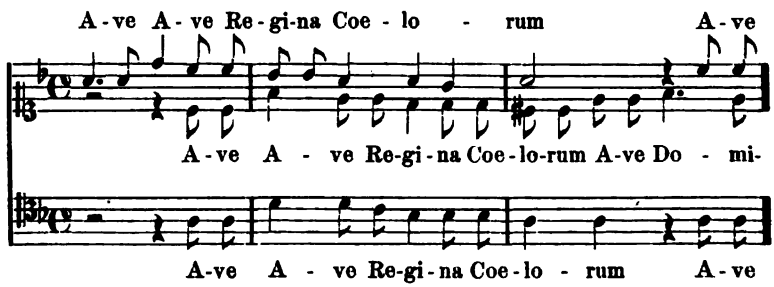
Anmerkung. Imitierend lebhaft.

215. Ave Regina a 3. Für Sopran, Alt, Tenor — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 8. Februar 1727 bis 18. März 1742 = 23 Wiederholungen.

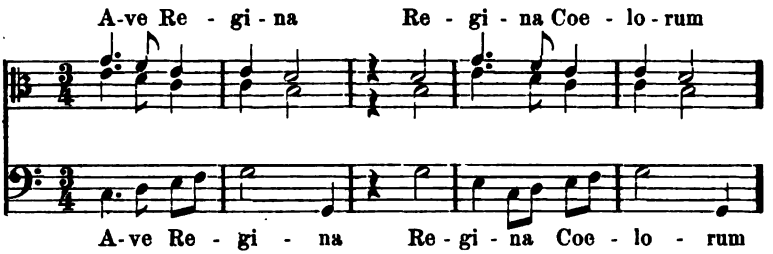
216. Ave Regina a 3. Für Sopran, Alt, Tenor — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 22. Februar 1727 bis 26. Februar 1741 = 34 Wiederholungen.

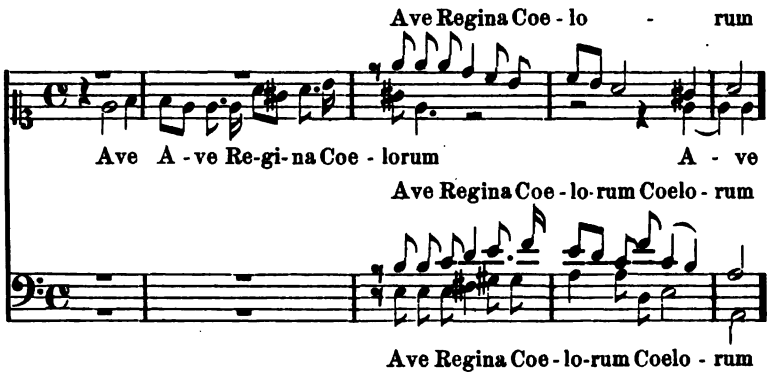
Anmerkung. Der Gesang schreitet ruhig und einfach bis an das Ende fort,

217. Ave Regina a 3. Für Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



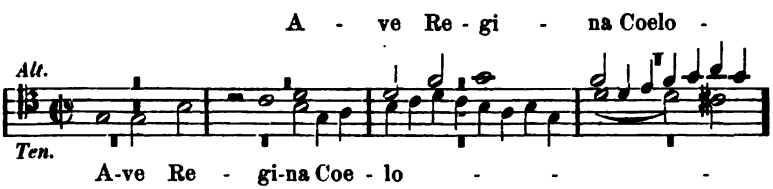
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 7. März 1727 bis 18. März 1749 = 46 Wiederholungen angemerkt.

218. Ave Regina a 4 Soli. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 21. März 1727 bis 22. Februar 1739 = 12 Wiederholungen.

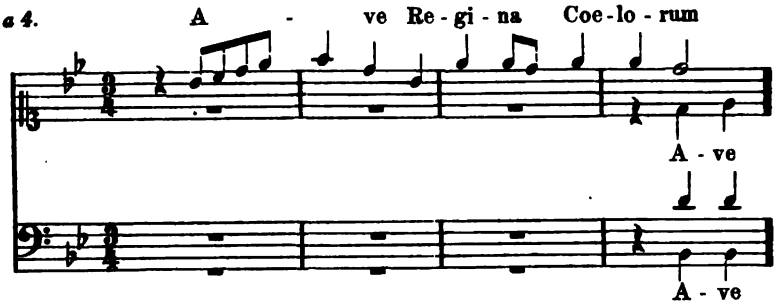
219. Ave Regina a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 76 (n. 2) mit 2 anderen *Ave Regina*. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17585. (1729. 1730.)

Anmerkung. Vgl. *Ave Regina* **222.**

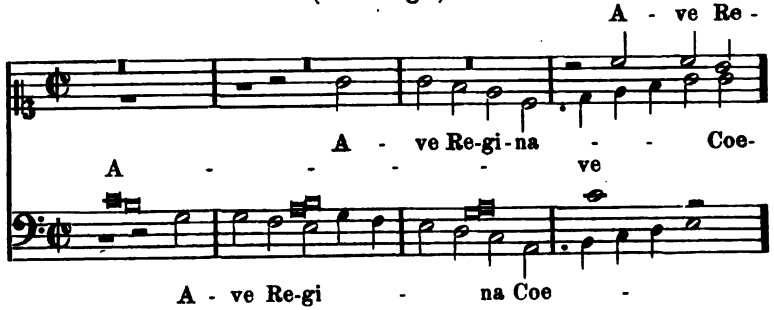
220. Ave Regina. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass Soli — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 14. Februar 1731 bis 10. April 1740 = 9 Wiederholungen.

Anmerkung. Einfach und frisch.

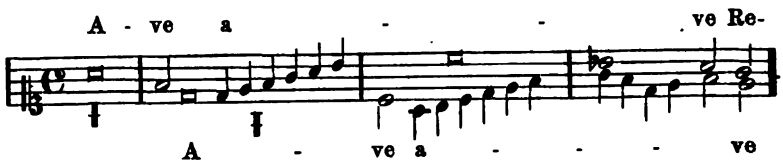
221. Ave Regina a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. A. 76. Stimmen: Im Wiener Musikvereins-Archiv 17586 (6 Wiederholungen von 1727 bis 1738 angemerkt).

Anmerkung. „Con l'obligo del Canto fermo" lautet der Titel der Abschrift. Dieser *Canto fermo* ist abwechselnd in eine der 4 Stimmen verlegt.

222. Ave Regina a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

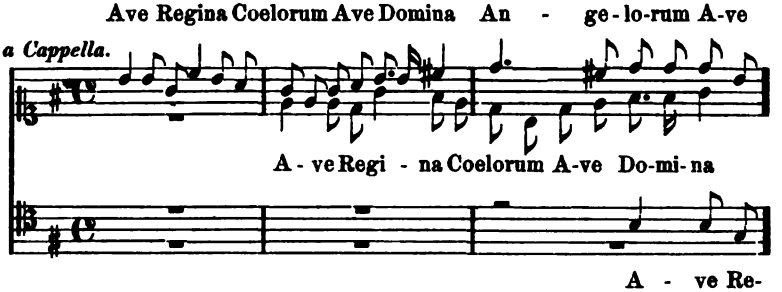


Ausgaben. In C. Proske, Musica divina, III. pag. 517—520.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 76 (n. 1) enthält dieses und die folgenden 2 *Ave Regina* **219** und **224**. Stimmen: Im Wiener Musikvereins-Archiv 17588 (6 Wiederholungen von 1728 bis 1737).

Anmerkung. Der Text von 7 Versen erhält öfter bei den letzten 2 Versen *Vale o valde decora et pro nobis Christum exora* einen veränderten Rhythmus und eine abweichende Behandlung.

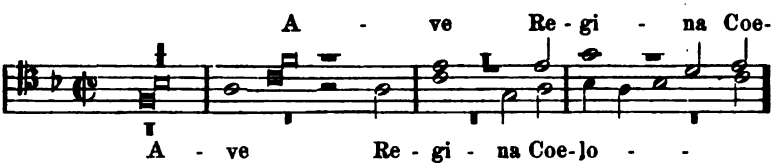
223. Ave Regina a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass — 2 Violinen, Viola, Cornett, Posaune, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Von 1727 bis April 1757 = 18 Wiederholungen.

Anmerkung. Sehr kurz.

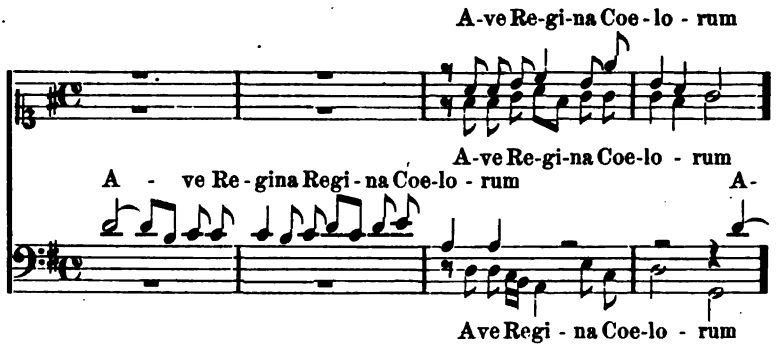
224. Ave Regina a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 76 (n. 3) mit 2 anderen *Ave Regina*. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17587. 4 Wiederholungen von 1727 bis 1737 angemerkt.

Anmerkung. Vgl. *Ave Regina* **222**.

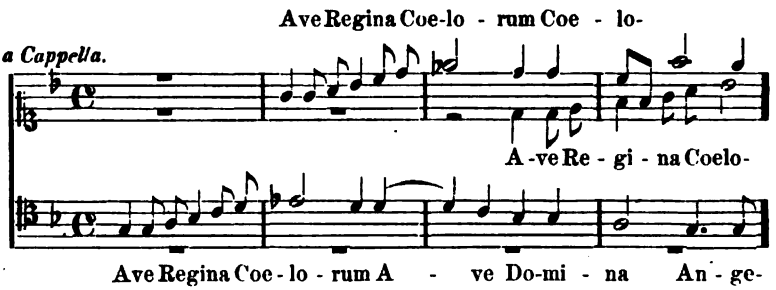
225. Ave Regina a 4 Soli. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 15. Febr. 1725 bis 12. März 1741 = 15 Wiederholungen.

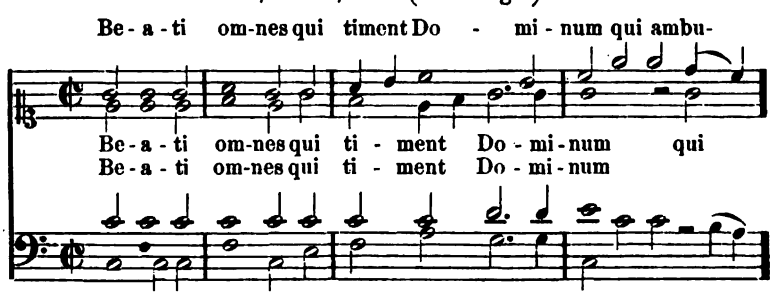
Anmerkung. Dem Sopran fehlt es nicht an Coloratur; *Christum exora* ist ausdrucksvoll gehalten.

226. Ave Regina a 4 a Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Alto e Basso di Viola, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 2. März 1727 bis 24. Februar 1764 = 12 Wiederholungen.

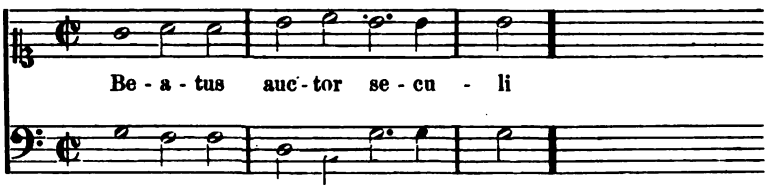
227. Hymnus. Beati omnes, qui timent Dominum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 2) mit 6 anderen Hymnen zusammengebunden.

Anmerkung. Schliesst mit *Gloria Patri et filio.*

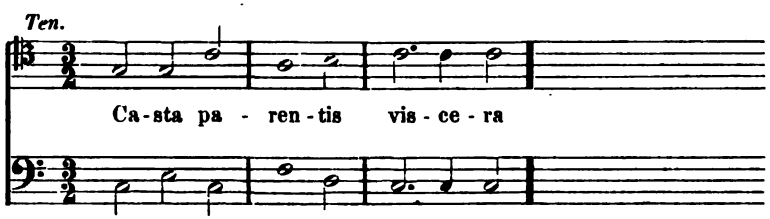
228. Hymnus. Beatus auctor seculi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. des J. J. Fux (*Hymne* 21) aufgenommen (kön. Bibl. in Berlin).

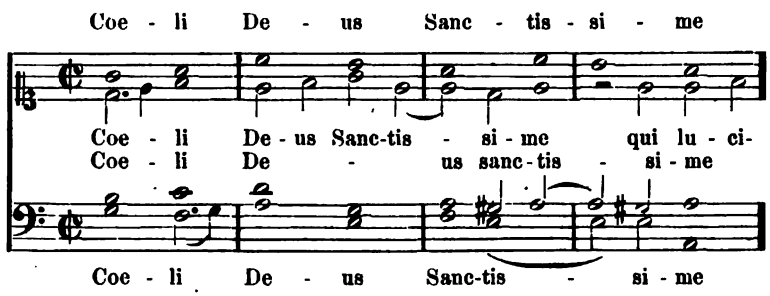
229. Hymnus. Casta parentis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. von J. J. Fux (*Hymne* 22) in der kön. Bibl. in Berlin aufgenommen.

230. Hymnus. Coeli Deus sanctissime. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

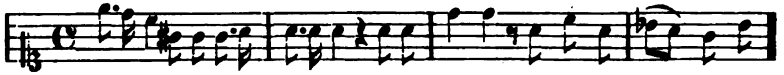


Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 6) mit 6 anderen Hymnen zusammengebunden.

Anmerkung. Beginnt in den 2 ersten Tacten mit dem Thema, das Mozart mit Vorliebe aufnahm, am bedeutendsten im Finale der Jupitersymphonie.

231. Credidi, propter quod. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

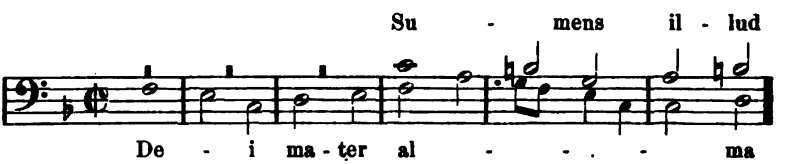
Sopr. Solo.



Credidi propter quod locutus sum ego autem humili - a - tus sum

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II. n. 3). Umschlag: Vom 23. Juli 1739 bis 4. Juni 1747 = 5 Wiederholungen.

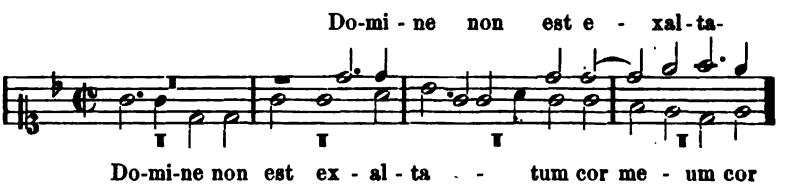
232. Hymnus de B. M. V. Dei mater alma. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Jede Stimme singt einen von der andern verschiedenen Text, und treffen nur am Schlusse beim *Amen* zusammen.

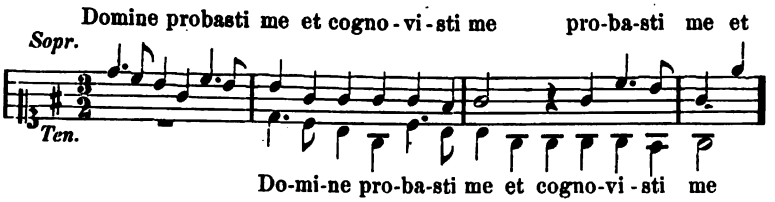
233. Hymnus Domine non est exaltatum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 72 (n. 5) mit 6 anderen Hymnen zusammengebunden.

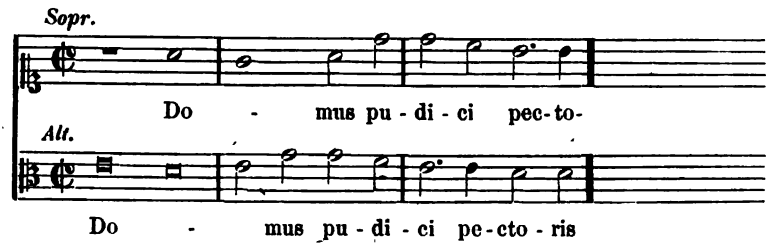
Anmerkung. Schliesst mit *Gloria Patri et filio.*

234. Domine probasti me. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II, n. 4). Umschlag: Vom 28. Oct. 1733 bis 29. Juni 1740 = 9 Wiederholungen.

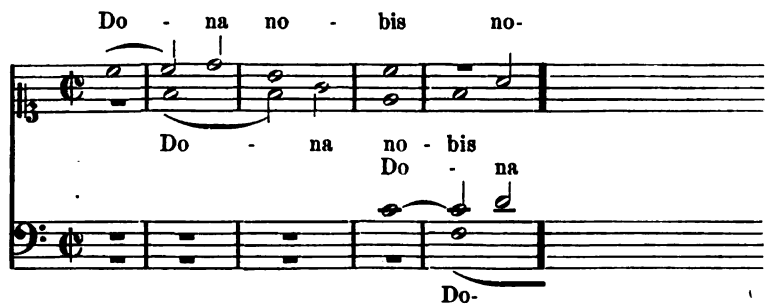
235. Hymnus Domus pudici. Für Sopran und Alt Soli.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. Cat. der Comp. des J. J. Fux in der kön. Bibl. in Berlin aufgenommen.

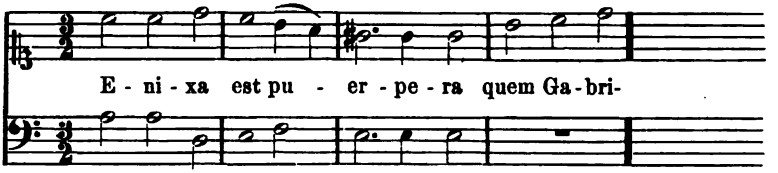
236. Dona nobis. Fuge. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass. (Orgel ad lib.)



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. SA. 67. D. 38.

Anmerkung. Die Abschrift der Hofbibl. ist aus neuer Zeit; die Orgel ist dabei ganz ausgesetzt; in dem Originale dürfte sie ganz weggelassen sein.

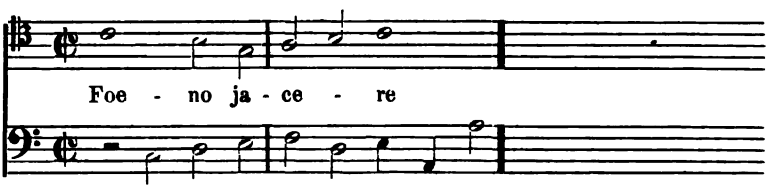
237. Hymnus Enixa est puerpera. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. des J. J. Fux (in der kön. Bibl. in Berlin) aufgenommen.

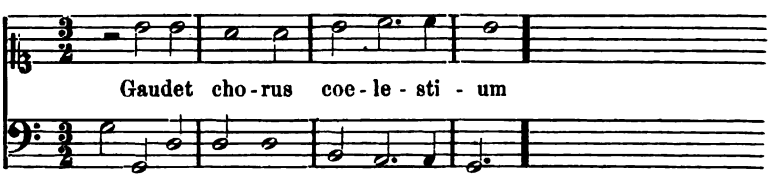
238. Hymnus Foeno jacere. Für zwei Singstimmen.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. des J. J. Fux in der kön. Bibl. zu Berlin.

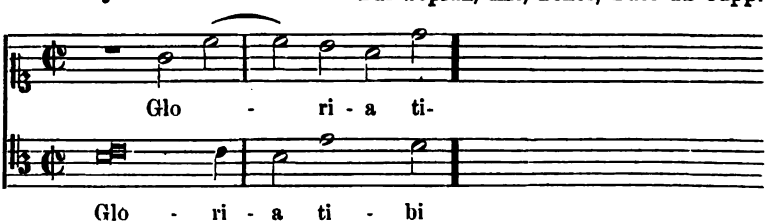
239. Hymnus Gaudet Chorus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. des J. J. Fux in der kön. Bibl. zu Berlin aufgenommen.

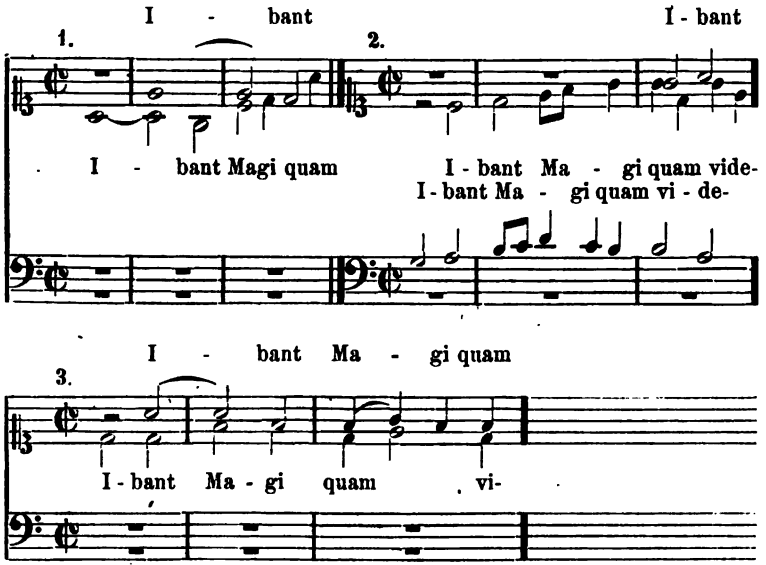
240. Hymnus Gloria tibi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass da Capp.



Abschriften unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. von J. J. Fux in der kön. Bibl. zu Berlin aufgenommen.

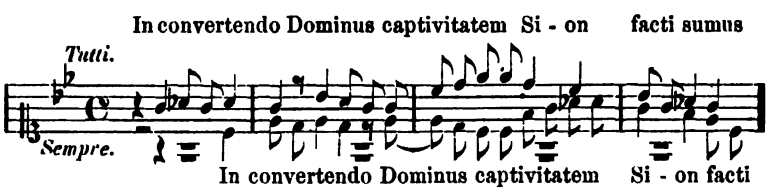
241. 3 Hymni in Epiphania Domini. Ibant Magi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

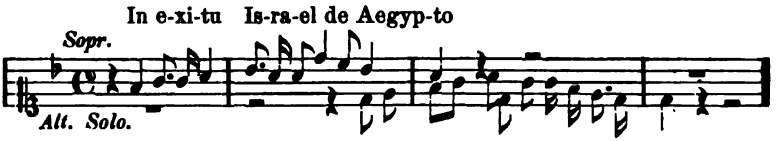
Anmerkung. Jede der 2 Strophen wird über dieselbe Composition gesungen, die nicht über 20 Tacte enthält. Sie wurden im Stifte Göttweig noch 1847 gemacht.

242. In convertendo Dominus. Pleno Choro. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II, n. 8). Umschlag: Vom 15. Juli 1736 bis 3. Juni 1739 = 2 Wiederholungen.

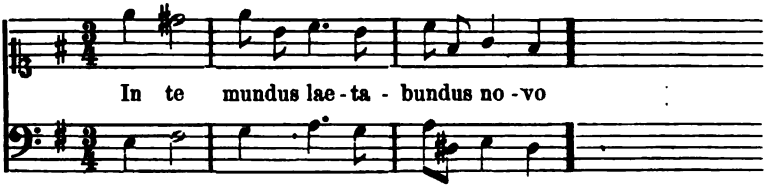
243. In exitu Israel. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. II, n. 5). Umschlag: Vom 19. April 1729 bis 15. April 1742 = 27 Wiederholungen.

Anmerkung. Im Anfange lösen sich die Stimmen mit Stücken der Textverse ab, bis sie bei den Worten „non nobis Domine“ zusammentreten.

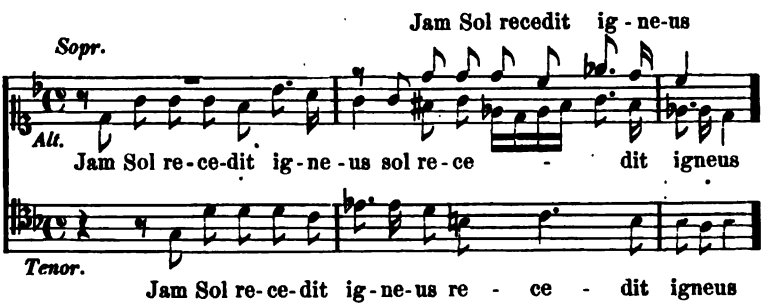
244. Hymnus In te mundus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



Abschriften unbekannt.

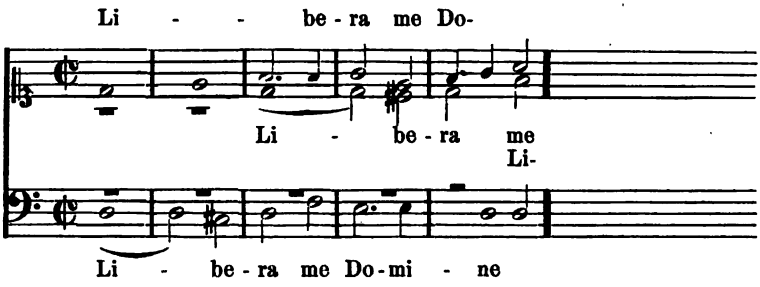
Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. them. Cat. der Comp. des J. J. Fux in der kön. Bibl. zu Berlin aufgenommen.

245. Hymnus de Sabbato a 3. Jam sol recedit. Für Sopran, Alt, Tenor, Orgel.



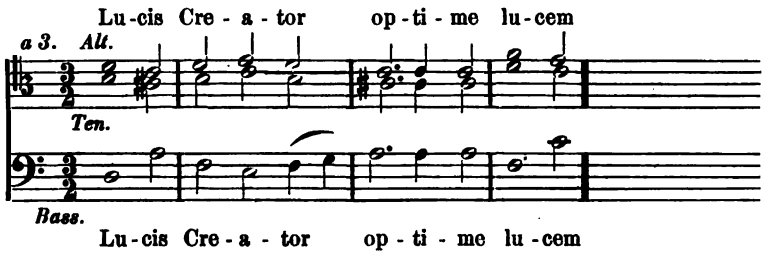
Abschriften. Stimmen: Im Wiener Musikvereins-Archiv 2775. Wiederholungen von 1732 bis 1750.

246. Libera me Domine. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



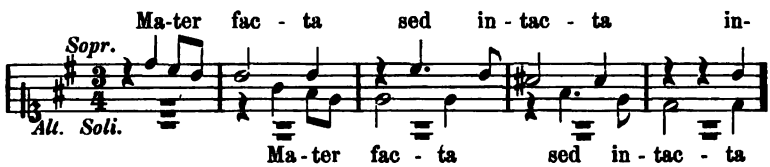
Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.
Anmerkung. Wurde im Stifte bis 1850 gemacht.

247. Hymnus de Dominica. Lucis Creator a 3. Für Alt, Tenor, Bass — Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Wiener Musikvereins-Archiv 2775. Umschlag: Von 1732 bis 1750 = 18 Wiederholungen.

248. Hymnus Mater facta, sed intacta. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen — Rip. Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 6).
Anmerkung. Duette der Oberstimmen und der Unterstimmen wechseln mit Tutti.

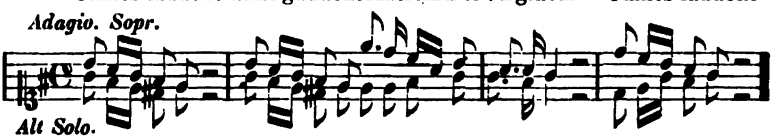
249. Hymnus Nunquam ira, nunquam dira. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. (n. 9.)

Anmerkung. Dem beinahe dramatisch gehaltenen Bassolo des Einganges folgt ein a 3 der übrigen Stimmen, ein Tutti schliesst. Die *Hymnen* n. **248—252, 254, 273, 277, 278** zeigen in Text und Behandlung einen inneren Zusammenhang, und sind auch in der gleichzeitigen Abschrift mit den Zahlen 1—9 bezeichnet.

250. Hymnus. Omnes laudent, unde gaudent. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

Omnes laudent unde gaudent Matrem Dei Virginem Omnes laudent



Omnes laudent unde gaudent matrem Dei virginem Omnes laudent

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 2).

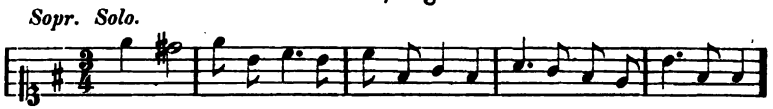
Anmerkung. Strophenweise wechseln Duette der Oberstimmen und der Unterstimmen mit Tutti.

251. Hymnus St. Casimiri. Omni die dic Mariae a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 1).

Anmerkung. Jedes Strophenpaar gibt abwechselnd für die Stimmen ein Solo, dem ein Tutti folgt.

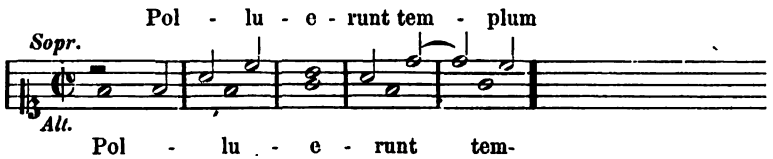
252. Hymnus. Per te mundus laetabundus. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen — Rip. Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 5).

Anmerkung. Soli wechseln mit a 3 und Tutti.

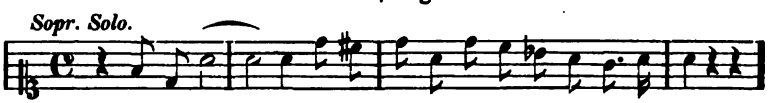
253. Introitus: Polluerunt templum sanctum tuum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. SA. 67. D. 36.

Anmerkung. Im ersten Theile ein Doppelcanon, im zweiten *„Redde vicinis nostris“*, den Canon des Soprans in der Umkehrung.

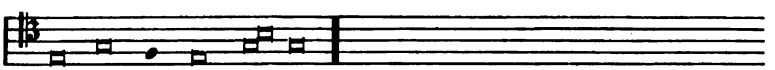
254. Hymnus Quamvis muta et polluta. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. 1 Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 4).

Anmerkung. Strophenweise folgt auf je zwei Soli von Sopran und Alt, dann von Tenor und Bass ein vierstimmiges Tutti.

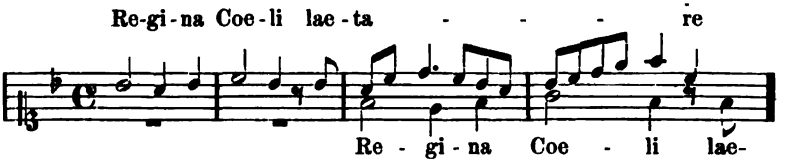
255. Hymnus post Commun. in feria VI. Qui biberit aquam Für Sopran, Alt, Tenor, Bass.



Abschriften Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 8426.

256. Regina coeli. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violon, Violetta, 2 Violen rip. Orgel.

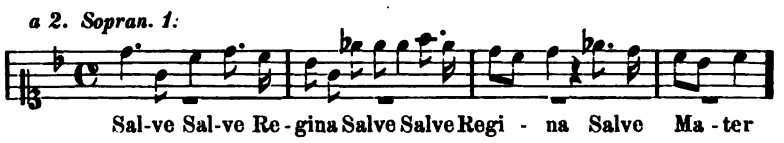
A Cappella. Un poco Allegro.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster F. 6. 183.

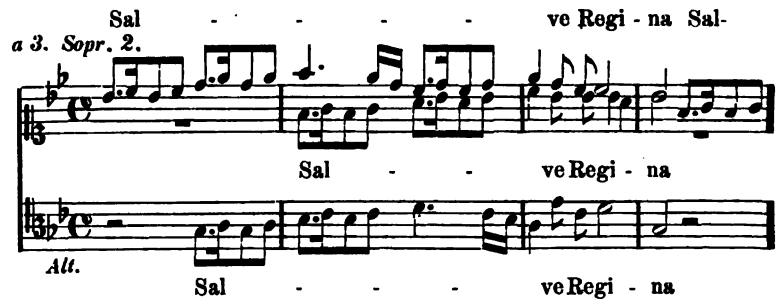
Anmerkung. Lebhaft und streng zugleich.

257. Salve Regina a 2. Für 2 Soprane — Violoncell, Violon, Orgel.



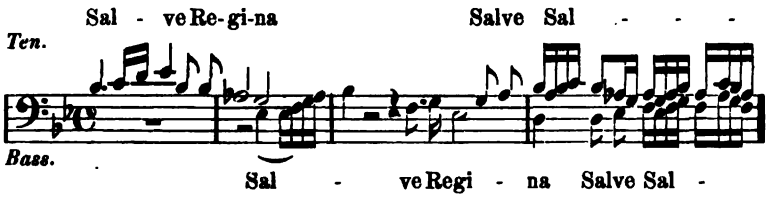
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien.

258. Salve Regina a 3. Für 2 Soprane und Alt — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 2. August 1727 bis 12. Juni 1731 = 5 Wiederholungen.

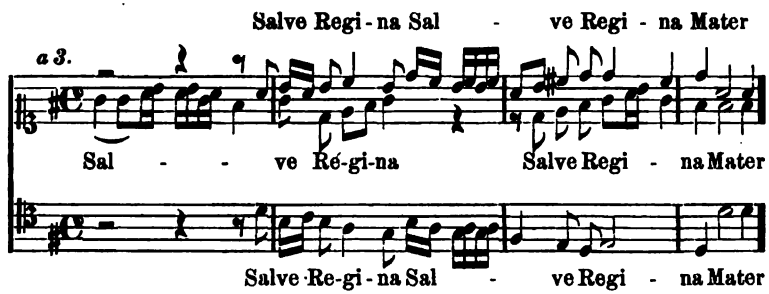
259. Salve Regina a 3. Für Sopran, Tenor, Bass — 2 Violinen, Cornett, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 16. August 1742 bis 20. September 1747 = 11 Wiederholungen — sämmtlich nach Fux' Tode.

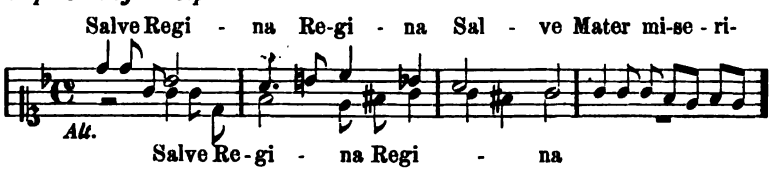
Anmerkung. Am Schlusse rufen sich die Solostimmen in einer lieblichen Cantilene „*O dulcis virgo Maria*“ zu.

260. Salve Regina a 3. Für Sopran, Alt, Tenor — Violoncell, Violon, Orgel.



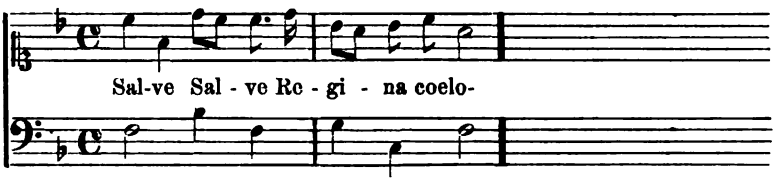
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vo m 14. August 1729 bis 14. October 1736 = 5 Wiederholungen.

261. Salve Regina a 3. Für Sopran, Alt, Tenor — Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 26. Juni und 31. Juli 1740 = 2 Wiederholungen. — *b)* Im Wiener Musikvereins-Archiv 17432. Umschlag: Von 1741 bis 1748 = 21 Wiederholungen.

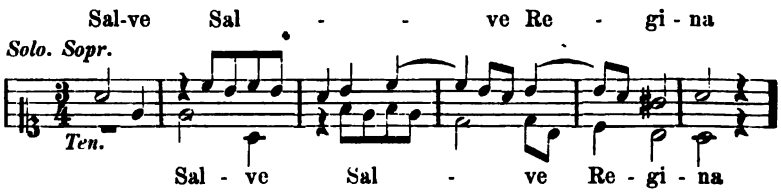
262. Salve Regina. Für Sopran, Alt, Tenor und Instrumente.



Abschriften unbekannt.

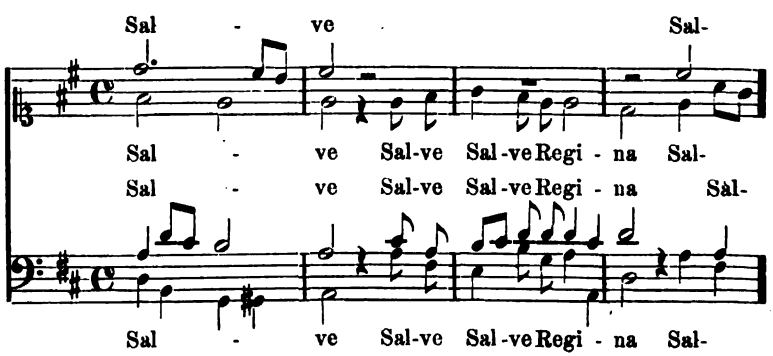
Anmerkung. Al. Fuchs führt es in seinem them. Cat. der Fuxischen Compositionen auf (kön. Bibl. in Berlin.)

263. Salve Regina a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



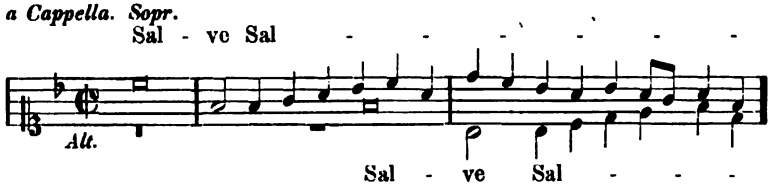
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65 A. 12 (Vol. I. n. 9) Umschlag: 29. Septemb. 1741 bis 23. Aug. 1748 = 17 Wiederholungen. Alle nach Fux' Tode.

264. Salve Regina a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



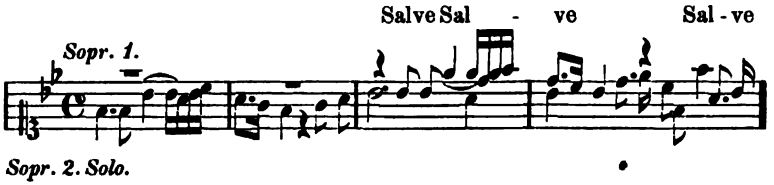
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 9. Aug. 1741 bis 30. Mai 1750 = 14 Wiederholungen, sämmtlich nach Fux' Tode.

265. Salve Regina. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Violen, Cornett, Violoncell, Violon, 2 Posaunen, Orgel.



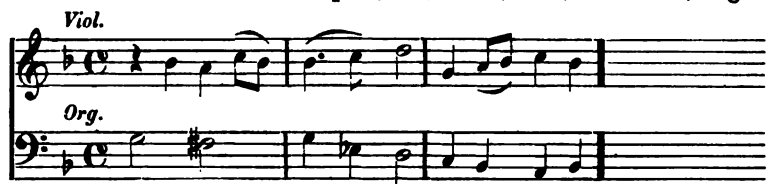
Abschriften. Stimmen: *a)* Stift Schotten in Wien. — *b)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 18. Oct. 1727 und 23. Oct. 1728 = 2 Wiederholungen.

266. Salve Regina a 5. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass — Rip. 2 Violinen, Viola, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17.439. Umschlag: Von 1740 — 41 = 3 Wiederholungen.

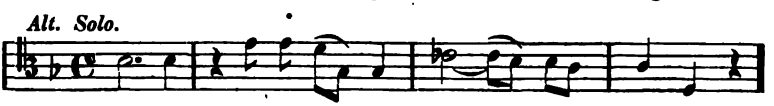
267. Stabat mater. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Orgel.



Abschriften. Unbekannt.

Anmerkung. Nach Al. Fuchs handschr. themat. Catal. der Compositionen von J. J. Fux in der kön. Bibl. zu Berlin aufgenommen.

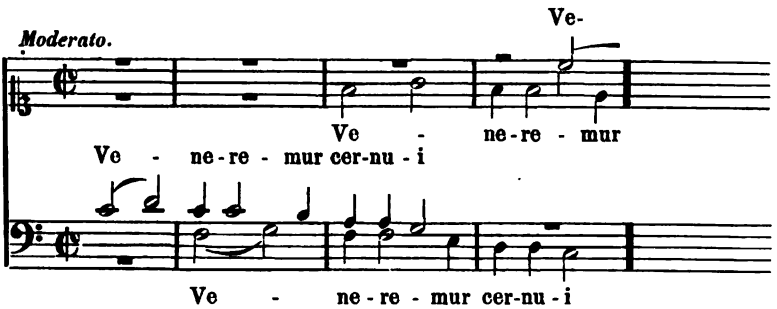
268. Stabat mater. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola — Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 17. März 1742 bis 8. März 1749 = 8 Wiederholungen.

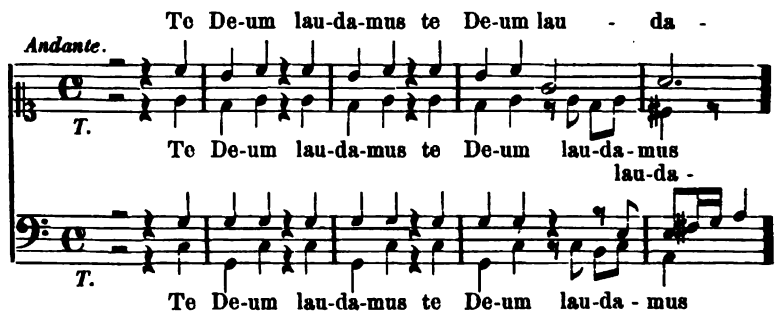
Anmerkung. Die Solo wechseln nach den Strophen in den einzelnen Stimmen mit a 2 und 4, so wie mit Tutti ab. *Virgo virginum praeclara* (in canone) tritt auch durch die schöne Cantilene hervor.

269. Tantum ergo a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violon, Orgel.



Abschriften. Partitur: Im Archive der Pfarre St. Augustin in Wien (K.). — Im Wien. Mus. Ver. Arch. (Rudolf.)

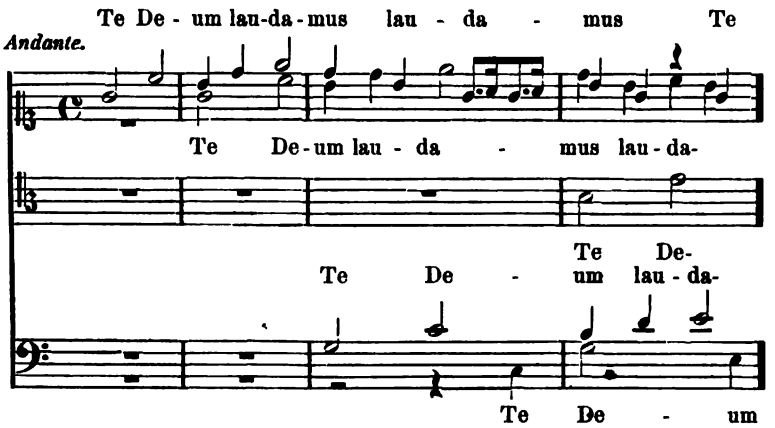
270. Te Deum laudamus a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 1 Viola — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 5. Sept. 1723 per la Coron. di S. M. C. e Catt. in Praga da Rè di Boemia. — 24. Juni 1725 per la Pace con il Rè di Spagna Filippo V.

Anmerkung. Die Aufschrift nicht allein, sondern auch die Besetzung und Behandlung zeigen an, dass dieses *Te Deum* nur für grössere Feste bestimmt war.

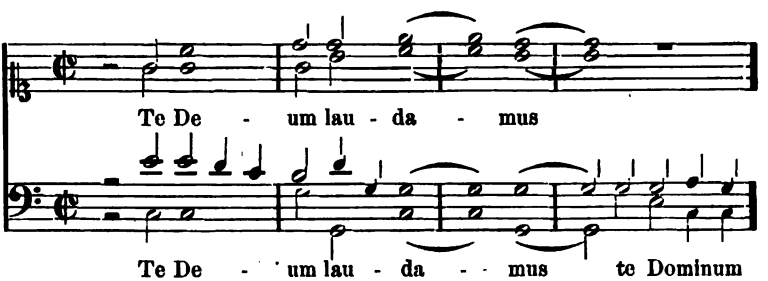
271. Te Deum laudamus a 5. Für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Trompeten, 2 Trombe, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen — Rip. 2 Cornette, 3 Posaunen, Teorbe, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Neben dem Namen Fux steht 1704, was wohl als Compositionsjahr zu nehmen ist. Ausserdem bemerkt der Umschlag: 14. Apr. 1716 per il Battesimo del Principino Leopoldo, Figlio di S. M. C. e C. di Carlo VI. 12 Febr. 1736. Bei der Vermählung der Dchlgsten. Erzherzogin Maria Theresia mit H. H. Herzogen von Lothringen.

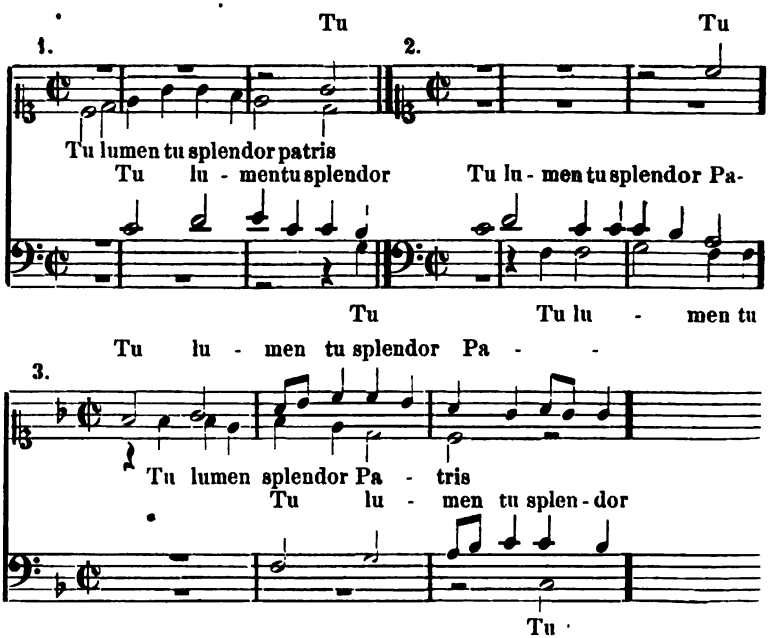
Anmerkung: Eine Festcomposition ersten Ranges.

272. Te Deum laudamus a 4 voci a cappella.



Abschriften. Partitur: In der kön. Bibl. in Berlin (6807).

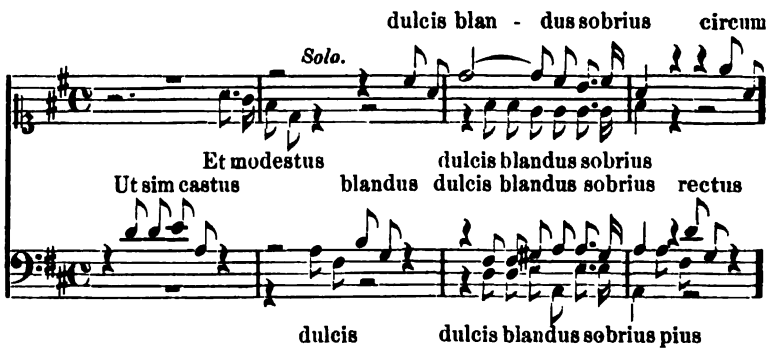
273. 3 Hymnen in nativitate et circumcisione Domini. Tu lumen, tu splendor. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Die einfachen Compositionen gehen nicht über 20 Tacte, worauf 3 Strophen gesungen werden. Im Stifte Göttweig waren sie bis zum Jahre 1849 im Gebrauch.

274. Hymnus Ut sim castus, blandus dulcis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

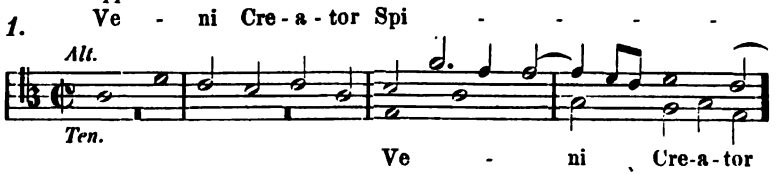


Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. n. 7).

Anmerkung. Nach dem Soloquartett des Einganges, wo sich die einzelnen Stimmen die Worte zurufen und dann vereinigen, folgen Soli der einzelnen Stimmen und Tutti.

275. Hymnus Veni Creator spiritus a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass — Violetta, Viola, Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

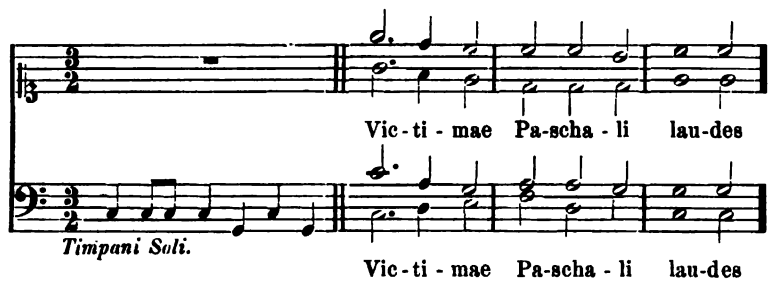
a 4 da Cappella.



2. Tu septiformis. 3. Hostem repellas. 4. Deo patri sit gloria.

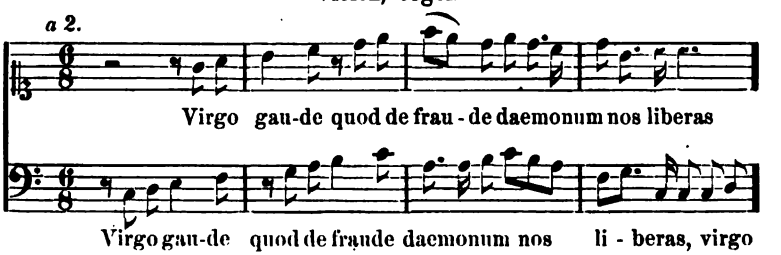
Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: Vom 5. Mai 1744 bis 4. Juni 1748 = 4 Wiederholungen.

276. Hymnus Victimae paschali laudes. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. 2 Trompeten und Pauken, Tromba, Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. Umschlag: 5. Apr. 1744—1745 Domenica di Pascha. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. 8384. Umschlag: Vom 17. Apr. 1718 bis 19. Apr. 1745 = 20 Wiederholungen, die ersten 19 Jahre jährlich.

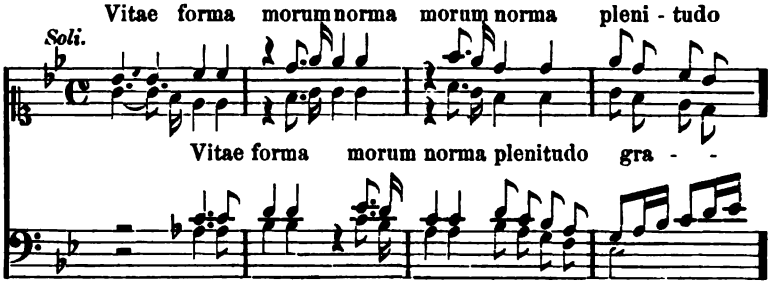
277. Hymnus. Virgo gaude, quod de fraude. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen — Rip. Cornett, 2 Posaunen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 8).

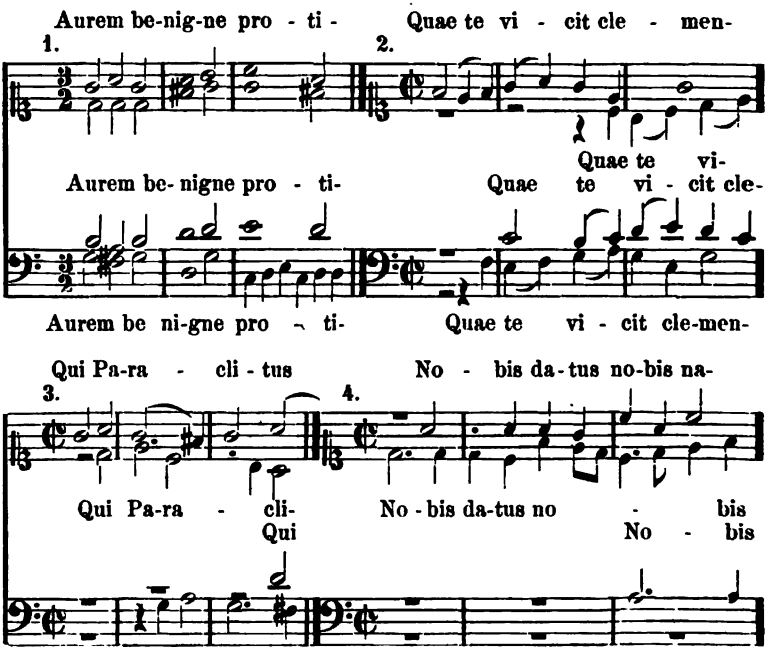
Anmerkung. Sopran und Bass, Alt und Tenor gehen zusammen und wechseln mit Tutti.

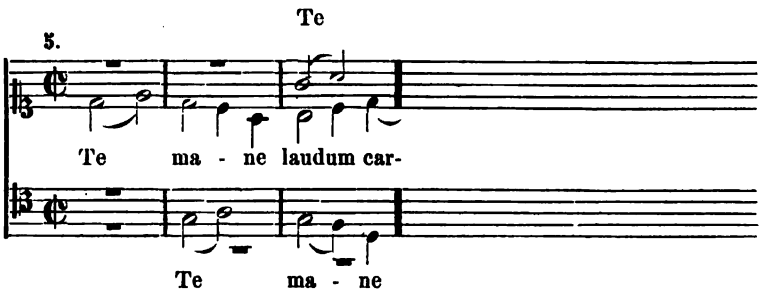
278. Hymnus Vitae forma, morum norma. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen — Rip. 1 Cornett, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien (n. 3).

279. 5 Hymni in diversis festis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.

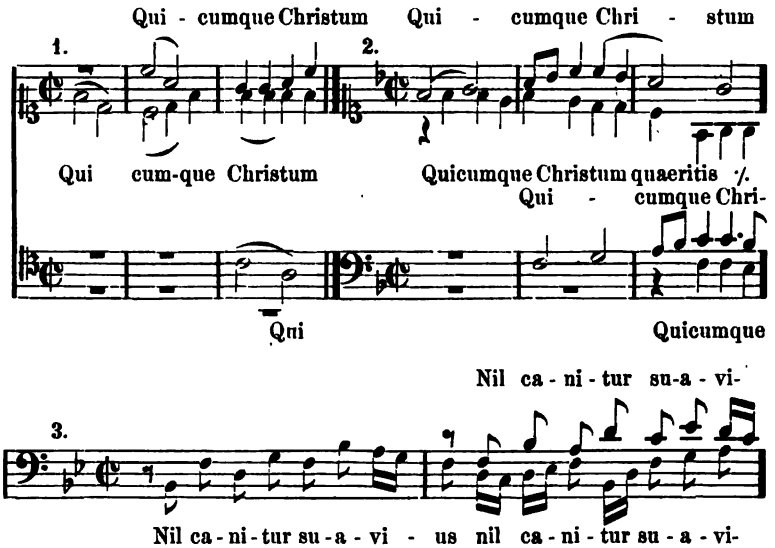




Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung, Versetten, wie die vorigen, die im Stifte bis 1848 gemacht wurden. Die Feste, für welche sie bestimmt waren, sind: Nr. 1. *In festo Paschatis. 2. In ascensione Domini. 3. Pentecostes. 4. SS. Corporis Christi. 5. SS. Trinitatis.* Nr. 1 ist ganz abweichend componiert und vielleicht nicht von Fux, obschon sie seinem Namen trägt.

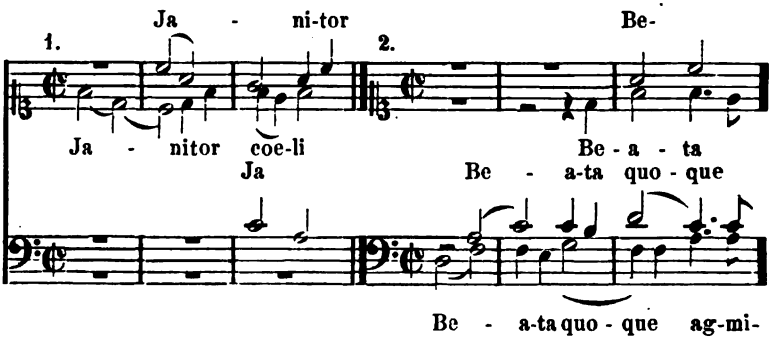
280. 3 Hymni in festo SS. nominis Jesu. Für Sopran, Alt, Tenor Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Versetten von kaum 20 Tacten, sie wurden im Stifte noch bis 1847 gemacht. Der Text 3 dürfte dem ursprünglichen unterlegt sein.

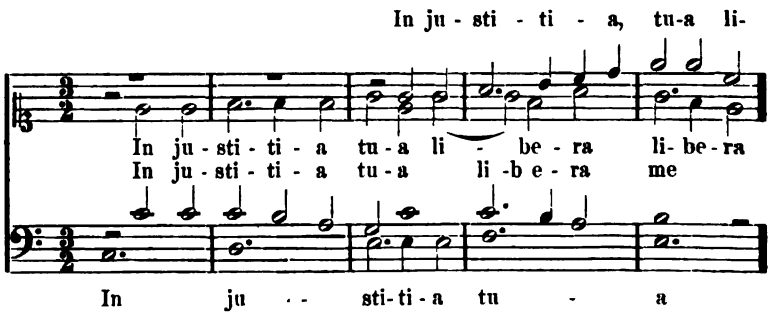
281. 2 Hymni in festis Sanctorum. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Göttweig.

Anmerkung. Versetten, die im Stifte bis 1849 gebraucht wurden. Nr. 1 ist in Festo Petri et Pauli, Nr. 2 in Festo Sanctorum omnium. Das Stift Göttweig bewahrt noch eine Anzahl Hymnen, welche für Fuxische Arbeiten gelten, aber aus inneren und äusseren Gründen mindestens zweifelhaft sind und hier nicht aufgenommen wurden.

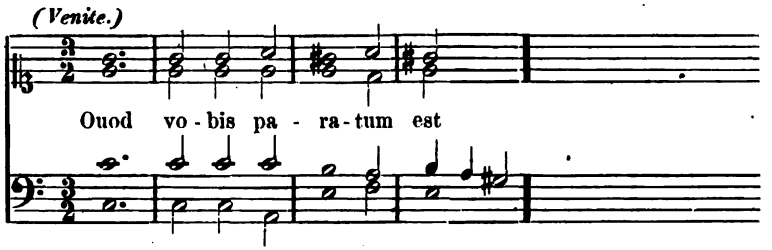
282. Introitus: In justitia tua a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Cornett, Fagot, 2 Posaunen.



Abschriften. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 2817.

Anmerkung. Der Bass intoniert zweimal: *„In te Domine speravi“* und *„Repleatur os meum“*, der volle Chor mit Begleitung antwortet.

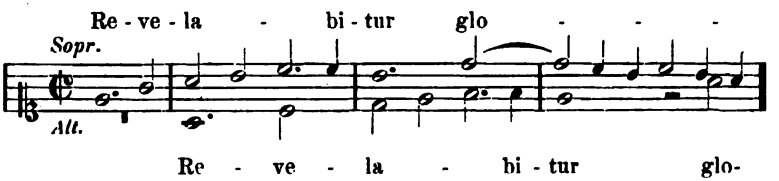
283. Introitus pro fer. IV. post Dom. res. Venite benedicti. Für 4 Singstimmen, Violetta, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Der Bass intoniert zweimal: „*Cantate Domino*“ und „*Venite benedicti*“.

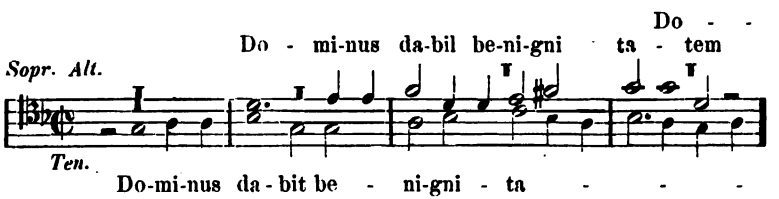
284. Communio In Vigilia Nativitatis Domini N. J. C. Revelabitur gloria Domini a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien AN. 33 B. 79 (n. 1) mit 3 anderen Communionen. **285, 286, 287.** Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17579.

Anmerkung. Die Communionen sind dem Umfange nach sehr kurz, kaum 2 Blätter in der Patitur überschreitend.

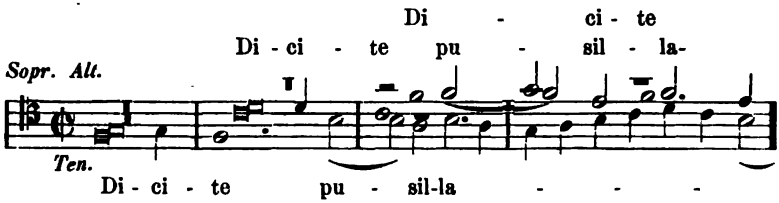
285. Communio Pro Dominica I^a^ adventus a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).



Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. zu Wien AN. 33. B. 79 (n. 2) mit drei anderen Communionen **285, 286, 287.** Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17580.

Anmerkung. Vgl. Anm. Comm. **284.**

286. Communio Pro Dominica 3ª adventus. Dicite pusillanimes a 4 da Cappella. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass (ohne Orgel).

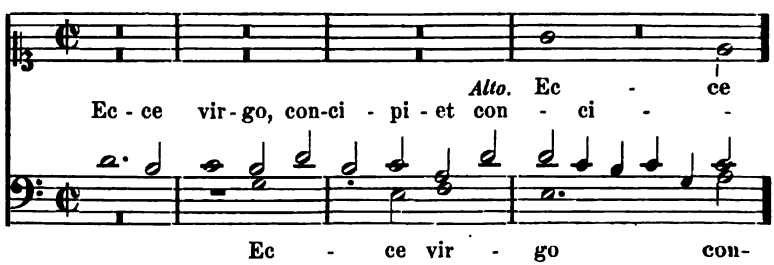


Ausgaben. In C. Proske, Musica Divina. II. pag. 15—18.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 33. B. 79 (n. 3) mit drei anderen Communionen **284, 285, 287.** Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17578.

Anmerkung. Vgl. Amkg. Comm. 284. Die Mus. Ver. Abschrift nennt Fux *Vice Maestro di Cappella,* was er 1711 bis 1714 war.

287. Communio Pro Dominico 4ª adventus. Ecce virgo concipiet a 4 da Cappella (ohne Orgel).

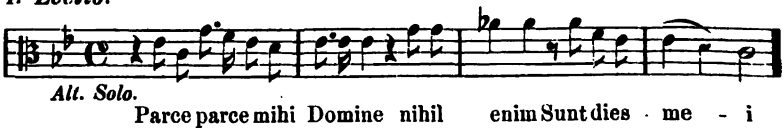


Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 33. B. 19 (n 4) mit drei anderen Communionen **284, 285, 286.** Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 967.

Anmerkung. Vgl. Anmkg. Communion **284.** Die Abschrift des Wien. Mus. Ver. Arch. nennt Fux *Vice Maestro di Capp.* Dies war er 1711 bis 1714.

288. Lettioni da Morto a 4. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, — 2 Posaunen, Cornet, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.

I. Lectio.

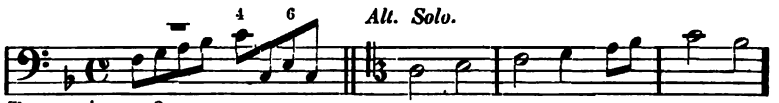


II. Taedet animam. III. Manus tuae fecerunt me.

Abschriften. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 65. A. 12 (Vol. I. n. 4). Umschlag: Vom 1. Nov. 1741 bis 27. Oct. 1743 = 2 Wiederholungen.

Anmerkungen. Diese Lettioni da Morto scheinen nach dem Hinscheiden höchster Personen unabängig von dem Requiem gesungen worden zu sein. Jede Lectio besteht aus einem Solovortrage, der hauptsächlich in die Männerstimmen gelegt ist und einem Tutti.

289. V Mysteria gaudiosa. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel, 2 Violinen.



II. Jam plena gratia Maria surge. III. Gloria in eccelsis Deo. Pacis vena, melle plena. IV. O miracula, o spectacula! Mitis agnus, Deus magnus. V. Ubi es electe, ubi es dilecte Jesu amabilis, desiderabilis.

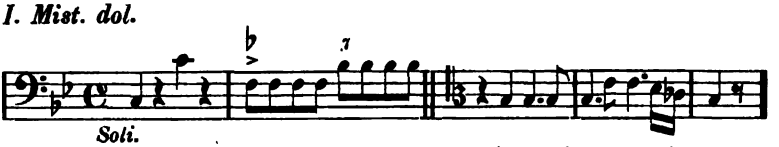
Autograph. In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 48. C. 29 III. hat die Ueberschrift: „Misterium tortium gaudiosum di Giovan. Gioseffo Fux." 22. Blätter (K.).

Abschriften. Stimmen: Im Archiv des Wien. Mus. Ver. n. 17594—98. Neben dem Namen J. J. Fuchs ist auf dem Titel die Jahreszahl 1719.

Anmerkung. Nur bei den Einleitungen zu dem Mysterium sind ausser der Orgel 2 Violinen notiert, die weitere Folge sind drei oder vierstimmige Satre mit Orgel. Bei dem I. Mysterium ist am Schlusse bemerkt *„Tutti gli stromenti in tremolo"* während ausser den Singstimmen nur die Orgel ausgesetzt ist. Sollte daher das vorliegende Autograph nur ein Auszug der Singstimmen mit Orgel vorstellen, der etwa für den Kapellmeister bestimmt sein konnte? Man möchte das vermuthen, da die analogen Misteri dolorosi, 2 Violinen, 2 Trombonen und einen Fagot zur Begleitung haben.

290. V Misteri dolorosi. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Posaunen, Fagott, Orgel.

I. Mist. dol.



II. Afflicta mater aspice vulnera. III. Egredere moestissima mulier Maria. IV. O acerbum spectaculum. V. Ecce lignum crucis, in quo vita nostra moritur.

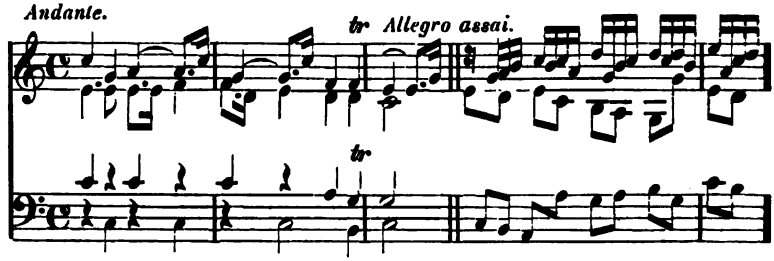
Autograph. In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 48. C. 28 Ueberschrift *„Mystero Primo doloroso 1718“*. Vol. I fol. 25. Vol. II fol. 8.

Anmerkung. Recitative von Einzelstimmen wechseln mit Repliken der 4 Stimmen.

VIII. Oratorien.

291. La fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giov. Battista. Oratorium. *Text von Pietro Pariati.* Comp. 1714.

1. Sinfonia.



(Parte I.) **2.** Coro di Popolo; „Mai più bella“ Quart. Begl. — **3.** Bassarie. Aronte: „Se del sole“ Quart. Begl. — **4.** Sopranarie. Oletria „Tu ei nieghi“ Bass-Begl. — **5.** Tenorarie. Erode: „Sdegni umani“ Quart. Begl. — **6.** Altarie. Erode' „Mi contento, che“ Bass-Begl. — **7.** Sopranarie. Erodia: „Tu senti con mia“ Quart. Begl. — **8.** Tenorarie. S. Giovanni: „Terger puote“ Quart. Begl. — **9.** Sopranarie. Oletria: „Non è sempre“ Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Erodiade: „Ingrato“ Bass-Begl. — **11.** Altarie. Erode: „Fra due nembi“ Quart. Begl. — **12.** A 3. Erodiade, Oletria, S. Giovanni: „Tu morrai fellon“ Quart. Begl. — **13.** Madrigale a 5: „L' innocenza, la fede“ Quart. Begl. — (Parte II.) **14.** Bassarie. Aronte: „Con l'umor di poche“ Bass-Begl. — **15.** Sopranarie. Oletria: „L'empie reste“ Quart. Begl. — **16.** Sopranarie. Erodiade: „L'odio non parla in me“ Orch. Begl. — **17.** Altarie. Erode: „I delitti Astrea“ Quart. Begl. — **18.** Tenorarie. S. Giovanni: „Chi a l'inferno“ Quart. Begl. — **19.** A 2. Erodiade, S. Giovanni: „Per placar“ Quart. Begl. — **20.** Chor: „Questo è 'l giorno“ Quart. Begl. — **21.** Sopranarie. Oletria: „E indegno del trono“ Bass-Begl. — **22.** Altarie. Erode: „Pié che l'ira“ Quart. Begl. — **23.** Sopranarie. Erodiade „Mesto amor“ Orch. Begl. — **24.** Tenorarie. S. Giovanni: „Sommo Iddio“ Bass-Begl. — **25.** Schlusschor a 5: „Questo si è virtute“ Quart. Begl.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50 D. 6. Ein Lederband mit 140 Blättern. Stimmen ebendaselbst.

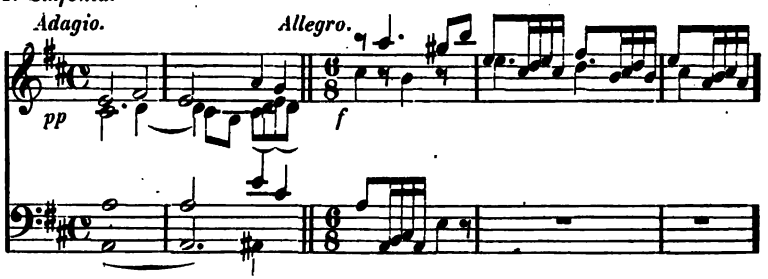
Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der k. k. Hofbibl. „La fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giov. Battista. Oratorio. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Giov. Giuseppe Fux. L'anno 1714. Interlocutori. S. Giov. Battista. — Erode. — Erodiade. — Oletria. — Aronte. — Coro di Popolo. — Coro di Ministri".

292. La Donna Forte nella Madre de' Sette Maccabei. Oratorio.

Text von P. Pariati.

Comp. 1715.

1. Sinfonia.



(Parte I.) **2.** Bassarie. Eliodoro: „Quella serpe" Quart. Begl. — **3.** Alt arie. Nicanore: „Per far le pie" Orch. Begl. — **4.** Tenorarie. Antenore: „Pria col lampo" Orch. Begl. — **5.** Chor a 5: „Grande, pietoso" Quart. Begl. — **6.** Sopranarie. Macabea: „Tal, quall' aquila" Bass-Begl., dann Chor 5. — **7.** Sopranarie. Giacobbe: „Solo a Dio" Quart. Begl. — **8.** Bassarie. Eliodoro: „Se a quel platano" Quart. Begl. — **9.** Altarie. Nicanore: „Primo impegno Bass-Begl. und Chor. — **10.** A 2. Macabea. Antioco: „Ecco il primo" Quart. Begl. — **11.** Tenorarie. Antenore: „Mira, che le tue" Bass-Begl. — **12.** Sopranarie. Giacobbe: „Dammi, diletta madre" Quart. Begl. — **13.** Chor, Madrigale: „Va Macabea felice" Quart. Begl. (Parte II.) — **14.** Bassarie. Eliodoro: „Stringi il crin" Bass-Begl. — **15.** Altarie. Nicanore: „Tu chiedera pietà" Quart. Begl. — **16.** Altarie. Antioco: „Al perir degli altri" Quart. Begl. — **17.** Sopranarie. Giacobbe: „Col suo late" Bass-Begl. — **18.** Sopranarie. Macabea: „Si. vedrassi Giove" Quart. Begl. — **19.** Bassarie. Eliodore: „Nel veder cader" Quart. Begl. — **20.** Altarie. Nicanore: „Mora l'infame vipera" Bass-Begl. — **21.** Tenorarie. Antenore: „Sea te tu sei" Bass-Begl. — **22.** A 2 Macabea, Giacobbe: „In faccia di morte" Bass-Begl. — **23.** Sopranarie. Macabea: „Cari pegni figli amati" Quart. Begl. — **24.** Chor „O grand alma".

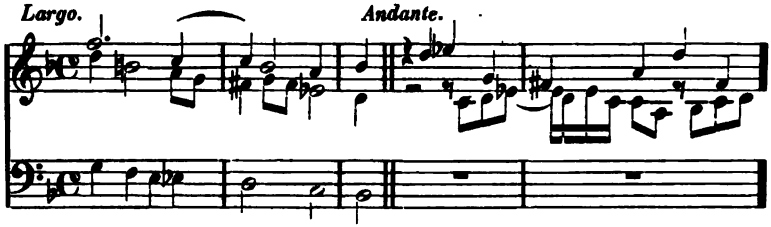
Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 50 D. 7. Lederband mit 117 Blätter. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum) 13604. Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Verzeichniss der Sänger nach der Partitur der k. k. Hofbibl.: „La Donna Forte nella madre de' sette Macabei. Oratorio 1715. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Posta in Musica dal Gio. Giuseppe Fux. Personaggi: Antioco. Eliodoro. Nicanore. Macabea. Giacobbo, ultimo figlio di essa. Coro di fratelli Macabei."

293. Il Fonte della salute, aperto dalla grazia nel Calvario. Componimento sacro. *Text von* ?

Comp. 1716.

1. Sinfonia.



2. Chor d'Angiole: „Di doni celesti" Quart. Begl. — **3.** Altarie. Peccatore contrito: „Spargi in me" Bass-Begl. — **4.** Sopranarie. La misericordia: „Se dolente un dì" Quart. Begl. — **5.** Sopranarie. La grazia: „Corre a l'onda" Quart. Begl. — **6.** Tenorarie. Peccatore ostinato. „Stringe il nume" Bass-Begl. — **7.** Sopranarie. La giustizia: „Dio pietoso" Quart. Begl. — **8.** Bassarie. Il demonio: „Puoi peccar" Orch. Begl. (2 Fag. conc.) — **9.** Altarie. Peccat. contr. „Non t'amo" Quart. Begl. (mit Baritono). — **10.** Sopranarie. La misericordia: „No, la grazia" Bass-Begl. — **11.** Sopranarie. La grazia: „Tu ben vedi" Bass-Begl. mit Rit. — **12.** Tenorarie. Peccat. ostin: „No, colpa mia" Quart. Begl. — **13.** Sopranarie. La giustizia: „Segui l'orme" Bass-Begl. mit Rit. — **14.** Altarie. Peccat. contr. „Sai perche" Quart. Begl. — **15.** A 3. La misericordia, La giustizia, La grazia: „Dio ti vole" Bass-Begl. (Madrigal).— **16.** Sopranarie. La misericordia: „Reo fù Adamo" Quart. Begl. — **17.** Sopranarie. La giustizia: „Dio potea mandar" Quart. Begl. — **18.** Sopranarie. La grazia: „Vedi che il Redentor" Orch. Begl. (Schalmei und Posaunen). — **19.** Bassarie. Demonio: „Un destin per me tremendo" Quart. Begl. — **20.** A 2. Peccat. contr., Peccat. ost: „Contro di me" Bass-Begl. — **21.** Sopranarie. La misericordia: So, che piace" Begl. Violone, Viola da gamba. — **22.** Chor a 6: „Di salute" Quart. Begl.

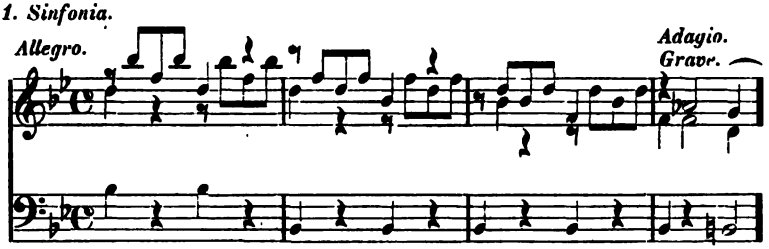
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 9. Lederband mit 117 Blättern.— dann AN. 50. G. 2 mit Veränderungen. Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. „Il fonte della salute aperto dalla grazia nel Calvario. Componimento sacro cantato al Santissimo Sepolcro di Cristo la sera di Venerdi santo dall'anno 1716.—Parlano: La grazia — La Scognians. La misericordia — La Conti. La giustizia — Domenico (Tollini). Il peccatore contrito — Gaetano. Il peccatore ostinato — Borrosini. Il demonio — D. Gasparo (Corvo?). Coro d'Angioli. Coro di peccatori penitenti".

294. Il Trionfo della Fede. Oratorio in 2 parti. *Text von Bernardino Maddali.*

Comp. 1716.

1. Sinfonia.



(Parte I.) **2.** Bassarie. Secolo: „Non han più“ Quart Begl. — **3.** Tenorarie. Amor profano: „Nò, che non teme“ Bass-Begl. mit Rit. — **4.** Sopranarie. Amor divino: „Nò, non credete“ Quart. Begl. — **5.** Altarie. Fede: „Sperar non può.“ Bass-Begl. mit Rit. — **6.** Sopranarie. Amor div: „E radicato“ Bass-Begl. mit Rit. — **7.** Altarie. Fede: „Tutt'il cielo“ Quart. Begl.— **8.** Sopranarie. Innocenza: „Cor infido“ Quart. Begl. — **9.** A 2. Amor div., Fede: „Sia mio Dio.“ Bass-Begl. — **10.** Madrigale a 5: „Spera Innocenza“ Quart. Begl. (Parte II.) — **11.** Tenorarie. Amor prof. „Le gioie d'Amore“ Quart. Begl. mit Rit. — **12.** Bassarie. Secolo: „Vivi e godi“ Bass-Begl. mit Rit. — **13.** Sopranarie. Amor div.: „Egli è il tutto“ Quart. Begl. — **14.** Altarie. Fede: „Specchiati pur in me“ Bass-Begl. mit Rit. — **15.** Bassarie. Secolo: „Fù pur troppo“ Quart. Begl. — **16.** Tenorarie. Amor. prof.: „Io fui sin' or“ Bass-Begl. — **17.** A 2. Amor prof., Secolo: „Nume perfetto“ Quart. Begl. — **18.** Sopranarie. Innocenza. „Or ch'il lume.“ Bass-Begl. mit Rit.— **19.** Altarie. Fede: „Ecco mio Dio“ Quart.Begl.— **20.** Sopranarie. Amor div: „Mirate fedeli“ Bass-Begl. mit Rit. — **21.** A 2. Amor div., Fede: Godi, o Fede“ Bass-Begl. — **22.** Madrigale a 5: „Mortal, tu già“ Quart. Begl.

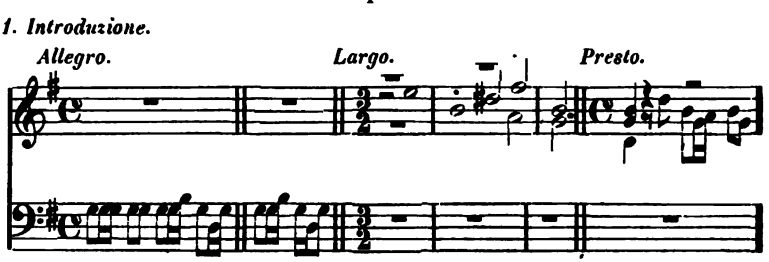
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 50. D. 8. Ein Lederband mit 122 Blättern. Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Sänger nach der Partitur der Hofbibl.: „Il Trionfo della Fede. Oratorio. Poesia del Bernardino Maddali. Musica del Giov. Gins. Fux. L'anno 1716. Interlocutori: Il Secolo — Bigoni. L'Amor profano — Borrosini. L'amor divino — La Scognians. La Fede — Gaetano. L'innocenza — Giovanni.“

295. Il Disfacimento di Sisara. Oratorio a 5. *Text von ?*

Comp. 1717.

1. Introduzione.

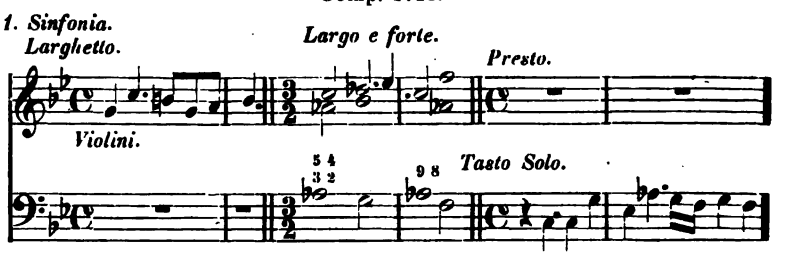


(Parte I.) **2.** Bassarie. Jabin: „Trombe liete.“ Orch. Begl. — **3.** Tenorarie. Sisara: „Animato dal mio:“ Quart. Begl. — **4.** Sopranarie. Debora: „Sommo bene“ Bass-Begl. — **5.** Sopranarie. Jahel. „Entro il petto.“ Quart. Begl. — **6.** Sopranarie. Debora: „Nò, sperando che“ Quart. Begl. — **7.** Bassarie. Jabin: „Parta da questo seno“ Bass-Begl. — **8.** Sopranarie. Debora: „Tu vedrai fatta“ Quart. Begl. — **9.** Altarie. Barac: „D'un giusto sdegno“ Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Jahel. „Troppo è vano“ Bass-Begl. — **11.** Altarie. Barac: „Nò non temer“ Quart. Begl. — **12.** A 2. Debora, Barac: „Sù guerrieri“ Quart. Begl. — **13.** Madrigale a 5: „Va sempre la vittoria“ Quart. Begl. (Parte II.) — **14.** Tenorarie. Sisara: „Piango, sospiro“ Quart. Begl. — **15.** Altarie. Barac: „Vendicate col ferro“ Quart. Begl. — **16.** Tenorarie. Sisara: „Fonti, che qui“ Bass-Begl. — **17.** Sopranarie. Jahel: „Chi lascia di sperar.“ Quart. Begl. — **18.** Sopranarie. Debora: „Per atterrar que' perfidi“ Bass-Begl. — **19.** Tenorarie. Sisara: „Sonno amato“ Orch. Begl. — **20.** Sopranarie. Jahel: „Rinforzate o pensieri“ Bass-Begl. — **21.** Bassarie. Jabin: „Sù, si tolga“ Quart. Begl. — **22.** A 2. Debora, Barac: „Nel tuo braccio“ Bass-Begl. — **23.** Sopranarie. Jahel. „Non dimando“ Quart. Begl. — **24.** Chor a 5. „Del pentito Israelle“ Quart. Begl.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. zu Wien. AN. 50. D. 10. ein Lederband mit 150 Blättern. Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Sänger nach der Partitur der Hofbibl.: „Il Disfacimento di Sisara. Oratorio a 5. Con Istromenti. Musica di Giov Gioseffo Fux. L'anno 1717. Persone, che parlano: Jabin, Rè de' Cananei — Basso Praun. Sisara, generale dell' Armata di Jabin — Borrosini. Jahel, moglie di Habor, Cineo — Schongnians. Barac della tribù di Neftali — Gaetano. Debora, Profetessa — Domenico.“

296. Cristo nell' orto. Oratorio. *Text von Pietro Pariati.* Comp. 1718.



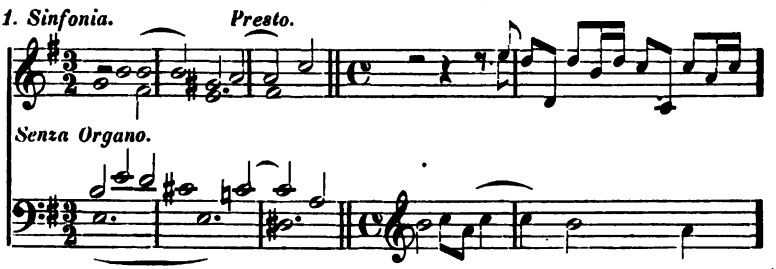
(Parte I.) **2.** Chor der Engel: „Del vecchio Adamo“ Quart. Begl. — **3.** Tenorarie. Amor divino: „Al gran Padre“ Orgel-Begl. mit Rit. — **4.** Bassarie. Cristo: „Mira o peccatore“ Quart. Begl. — **5.** Sopranarie. Anima contemplativa: „Non merta l'uomo“ Bass-Begl. — **6.** Sopranarie. Giustizia divina: „Fu d'amore opra superna“ Quart. Begl. — **7.** Altarie. Angelo Confortatore: „Si duol Gesù“ Quart. Begl. — **8.** Bassarie. Cristo: „Come dio nel divin trono“ Bass-Begl. — **9.** Sopranarie. Anima contemplativa: „Amabil mio Gesu“ Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Giust. div.: „Notte infausta fù“

Bass-Begl. — **11.** Altarie. Angelo confort: „Si rassegna a l'or“ Bass-Begl. — **12.** Chor der Engel: „La sapienza incarnata“ Quart. Begl. — (Parte II.) **13.** Tenorarie. Amor divino: „Tanto fece“ Quart. Begl. — **14.** Bassarie. Cristo: „Non speme il mio timor.“ Bass-Begl. — **15.** Sopranarie. Anima cont.: „Qui dove sparger“ Quart Begl. — **16.** Sopranarie. Giustizia div: „Sul tuo capo scellerato“ Quart. Begl. — **17.** Altarie. Anima confort: „Dal limbo già ti chiama“ Quart. Begl. — **18.** Tenorarie. Amor div: „Più forte incontrerai“ Bass-Begl. — **19.** A 2. Giustizia div: Angelo confort. „Va, va Gesù“ Bass-Begl. — **20.** Sopranarie. Anima contempl: „Se per farmi in ciel“ Quart. Begl. — **21.** Bassarie. Cristo: „Tu vedrai, che“ Quart. Begl. — **22.** Chor der Engel: „Tu pur siegui amoroso“ Quart. Begl.

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 11. Ein Lederband mit 131 Blättern. — *b)* Im Wieu. Mus. Verein. (Rudolfinum.) 13603. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl. lauten: „Cristo nell' orto. Oratorio. L'anno 1718. Poesia del Dottor Pietro Pariati. — Musica di Gio. Gioseffo Fux. — Parlano: Cristo — Braun. L'Amor divino verso l'uomo — Silvio. La Giustizia divina — La Contini. Un anima contemplativa — La Schonjans. Un angelo Confortatore di Cristo — Gaetano. Coro di Angeli.“

297. Gesù Cristo negato da Pietro. Oratorio. *Text von P. Pariati* Comp. 1719.



(Parte I.) **2.** Chor a 5: „Preso è Cristo“ Quart. Begl. — **3.** Altarie. L'amor divino: „Per la gente“ Bass-Begl. — **4.** Sopranarie. L'umanità peccatrice: „Lo sò, Gesù“ Quart. Begl. — **5.** Tenorarie. Pietro: „Manchi agli altri“ Quart. Begl. — **6.** Bassarie. L'odio de Giudei: „L'innocenza non vive“ Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. Ballila.: „Taci pur“ Bass-Begl. — **8.** Altarie. L'amor div:. „Chi ha vergogna.“ Quart. Begl. — **9.** Sopranarie. L'umanità peccatrice: „Se crudi al mio“ Bass-Begl. — **10.** Tenorarie. Pietro: „Tutta fede è l'alma“ Quart. Begl. — **11.** Coro de' Peccatori. „Trè virtù vanti“ Quart. Begl. (Madr.) — (Parte II.) **12.** Sopranarie. L'uman. peccatr: „Non ancora ei“ Quart. Begl. — **13.** Altarie. L'amor div.: „Tanto Cristo dee“ Quart. Begl. — **14.** Tenorarie. Pietro: „E ver, parlò“ Bass-Begl. mit Rit. — **15.** Bassarie. L'odio giudaico: „E troppo orribile“ Bass-Begl. mit Rit. — **16.** Sopranarie. Ballila: „Fà peggior la reità“ Quart. Begl. — **17.** A 2

L'umanità pecc. L'amor div.: „Se risponder tu“ Bass-Begl. mit Rit. — 18. Sopranarie. L'uman. pecc.: „Da Cristo, ch'è si pio“ Quart. Begl. — 19. Altarie. L'amor div.: „Venga l'uom“ Bass-Begl. mit Rit. — 20. Tenorarie Pietro: „Del mio cor“ Quart. Begl. — 21. Coro de' peccatori: „Mortal, specchiati in Pietro“ Quart. Begl.

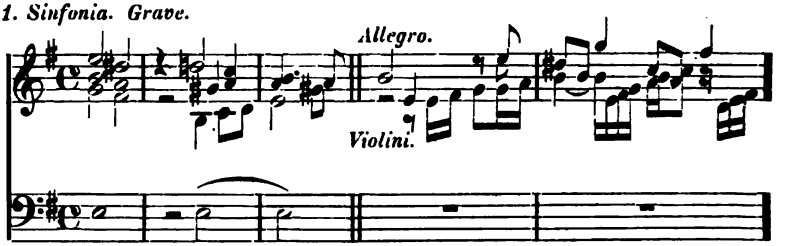
Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 12. Ein Lederband mit 123 Blättern. — *b)* Im Wien. Mus.Ver. (Rudolfinum) 13603. Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Sänger nach der Partitur der k. k. Hofbibl.: „Gesù Cristo, negato da Pietro. Oratorio per il SSmo Sepolcro. L'anno 1719. Poesia di Pietro Pariati. Musica di Giov. Gioseffo Fux. Persone, che cantano: L'amor divino verso l'uomo — Gaetano. L'umanità peccatrice — La Schonjans. Pietro So Apostolo — Silvio. Ballila, ancilla di Caifa — Domenico. L'odio de' Giudei contro di Gesù — Praun. Coro di Giudei ostinati. Coro di Peccatori, che sperano la Redenzione.“

298. La Cena del Signore. Oratorio in 2 Parti. L' anno 1720.

Poesia di Pietro Pariati.

1. Sinfonia. Grave.



Senza l' organo.

(Part. I.) 2. Chor der Ap.: „Lode al Dio“ Quart. Begl. — 3. Altarie. Spir. Prof.: „Alme Sante“ Quart. Begl. — 4. Sopranarie. Anima cont.: „Ogni vittima. che mora“ Quart. Begl. (Erster Chor sich anschliessend.) — 5. Tenorarie, Gesù Cristo: „Nato appena“ Bass-Begl. und Quartett Ritornell. — 6. Tenorarie. Pietro: „Col pianto i pedi tuoi“ Quart. Begl. — 7. Sopranarie. Giovanni: „Son quest' acque un pio mistero“ Quart. Begl. — 8. Bassarie. Giuda: „Di quest' opra il pensier.“ Quart. Begl. — 9. Altarie. Spirito Profet. „Puro il suo cuore ei dice“ Bass-Begl. mit Rit. — 10. Sopranarie. Anima cont.: „Io gia salva“ Quart. Begl. — 11. Tenorarie. Cristo: „Dal crudel suo tradimento“ Quart. Begl. — 12. Chor: „Chiamato al pentimento.“ Quart. Begl. — (Parte II.) — 13. Sopranarie. Anima cont.: „D'alma rea, deh“ Bass-Begl. mit Rit. — 14. Altarie. Spirito Prof.: „Cristo a salvarti viene.“ Quart. Begl. — 15. Tenorarie. Cristo: „Vada a morte“ Quart. Begl. — 16. Tenorarie. Pietro: „Se mi vuoi tu Successor“ Quart. Begl. — 17. Sopranarie. Giovanni: „Tu degli Ebrei la manna“ Bass-Begl. — 18. Bassarie. Giuda. „L'impossibil del mistero“ Quart. Begl. — 18. a) Sopr. Rec. mit Quart. Begl. Anima cont.:

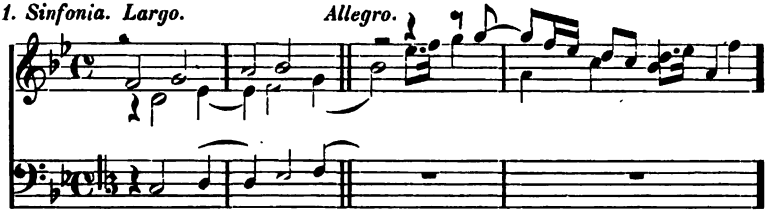
„Scellerato,che impugni“.— **19.** Duo. Anima. Spirito: „Obeate l'alme umane“ Orch. Begl. — **20.** Tenorarie. Cristo: „Se i mici cari guarderai“ Bass-Begl. — **21.** Chor: „O di Cena Augusta e grande“ Quint. Begl.

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 13. — 147 Blätter. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13606. Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Die Partitur der Hofbibl. führt folgende singende Personen an: Gesù Cristo Salvator nostro — Costa. Pietro Apost. — Timer. Giovanni Ap. — Domenico. Un anima contemplativa — La Schonians. Lo Spirito profetico — Casati. Giuda il Traditore — Praun. Coro degli Apostoli.

299. Il Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario. Oratorio in 2 parti. *Text von Pietro Pariati.*
Comp. 1726.

1. Sinfonia. Largo. *Allegro.*



(Parte I.) **2.** Chor der Juden: „Ecco l'uom'“ Quart. Begl. — **3.** Coro de' Scribi e Farisei: „S'egli è pur“ Quart. Begl. — **4.** Sopranarie. La Vergine: „Al tuo piè“ Bass-Begl. mit Rit. — **5.** Altarie. Gabriele: „Per provar“ Quart.Begl.— **6.** Altarie. Ap.Giovanni: „Quell'amor.“ Quart.Begl.— **7.** Tenorarie. Peccatore: „Dammi delle mie“ Bass-Begl. mit Rit. — **8.** Bassarie. Lucifero. „Se d'Assuero“ Quart.Begl. mit Rit. — **9.** Sopranarie. La Vergine: „Per l'uomo“ Quart. Begl. — **10.** Altarie. Gabriele: „Il diventar“ Bass-Begl.— **11.** Coro de' Peccatori. „Tanto Cristo ama“ Quart. Begl.— (Parte II.) **12.** Altarie. Ap. Giovanni: „Tolga al Lazzaro“ Quart. Begl. — **13.** Altarie. Gabriele: „Figlio a lei“ Bass-Begl. mit Rit. — **14.** Sopranarie. La Vergine: „Se al tuo sangue.“ Quart. Begl. — **15.** Tenorarie. Il Peccatore: „Veder l'eterno.“ Quart. Begl. — **16.** A 2. La Vergine. Gabriele: „Venite Angioli“ Quart Begl. mit Rit. — **17.** Bassarie. Lucifero: „Son de l'uomo“ Orch. Begl. (4 Fagotte) mit Rit. — **18.** Altarie. Ap. Giovanni: „Fido e pio sia“ Quart. Begl. mit Rit. — **19.** Sopranarie. La Vergine: „Si tempra la mia“ Quart. Begl. — **20.** Chor: „Peccatore al suo“ Quart. Begl. (Madrigale).

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 14. Ein Lederband mit 168 Blätter. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13601. Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Sänger nach der Partitur der Hofbibl.: „Il Testamento di Nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario. Oratorio cantato nella Augustissima Cappella della Sac Ces. Catt. Real. Maestà di Carlo VI Imperadore de' Romani Sempre Augusto. Anno 1726. La Poesia è di Pietro

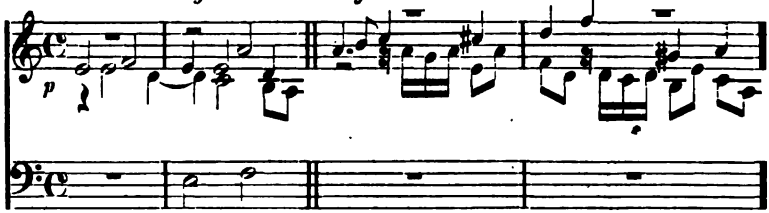
Pariati, Poeta di S. M. C. e C. La Musica è di Giov. Gius. Fux, Maestro di Capp. di S. M. C. e C. Cantano: La Santissima Vergine. — La Schoonans. L'angelo Gabriele — Gaetano. Giovanni l'evangelista — Casati. Il Peccatore — Borrosini. Lucifero — Praun. Coro di Giudei — di Scribe e Farisei — di Peccatori."

300. La Deposizione dalla Croce di Gesù Cristo Salvator nostro. Componimento sacro per Musica al SS^mo Sepolcro.

Text von Claud. Pasquini.

Comp. 1728.

1. Introduzione. Largo. *Allegro.*



(Parte I.) **2.** Chor der Sünder: „Tremò la terra "Quart. Begl. — **3.** Sopranarie. Maria Vergine: „Voi, che per via passate" Quart. Begl. — **4.** Altarie. Giovanni: „Donna, ti disse il labro" Quart. Begl. — **5.** Tenorarie. Gioseppe Arimateo: „Quasi agnelli tutti" Quart. Begl. — **6.** Sopranarie. Maddalena: „Di lagrime amare" Bass-Begl. — **7.** Bassarie. Nicodemo: „Sulle torri diroccate" Quart. Begl. — **8.** Chor der Sünder. „Pien di flagelli" Quart. Begl. — (Parte II.) **9.** Altarie. „Madre, potessi almeno" Quart-Begl. — **10.** Sopranarie. M. Vergine: „Aveva ancor bambino" Quart. Begl. — **11.** Tenorarie. Gios. Arimatea: „Questo Dio da te trafitto" Quart. Begl. — **12.** Sopranarie. Maddalena: „Caro mio Dio" Quart. Begl. — **13.** A 2. M. Vergine. Giovanni: „Chi ti conosce" Begl. Bass und Posaune. — **14.** Bassarie Nicodemo: „Se pure più nel core. Begl. Fagott. — **15.** Chor der Sünder: „Nulla fiam fuora" Quart. Begl.

Abschriften. Partituren: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 50. D. 15. Lederband mit 155 Blättern. — *b)* Ebenda mit Abänderungen. SA. 68. B. 21. — *c)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum) 13602. Stimmen: In der k. k. Hofbibl. AN. 50. D. 15.

Anmerkung. Aufschrift der Partitur. a) „La Deposizione della Croce di Gesù Cristo, Salvator nostro. Componimento Sacro per Musica applicato al S^mo Sepolcro da cantarsi nell' Augustissima Cappella della S. Ces. e Catt. Reale Maettà di Carlo VI. Imperadore de Romani Sempre Augusto. L'anno 1728. Poesia di Giov. Claudio Pasquino. Musica di Giov. Gioseppe Fux. Maestro di Cappella di S. M. Ces. e Catt. — Cantano: Maria Vergine — La Schoonians. Maria Maddalena — La Holzhauser. Giovanni Apostolo — Gaetano. Gioseppo Arimateo (Discepolo) — Borosini. Nicodemo (Discepolo) — Praun. Coro di Peccator".

IX. Opern.

301. La Clemenza d'Augusto. Poemetto drammatico. *Text von Pietro Antonio Bernardoni.*

Comp. 1702.

Abschriften. Unbekannt.

Anmerkung. Die Partituren dieser und der Oper **302** fehlen in der k. k. Hofbibl. Lione Allacci (Drammaturgia accresciuta 4. Venezia 1755 pag. 197) bemerkt: „Clemenza" di Augusto. Poemetto drammatico nel de' giorno del gloriosissimo nome della S. Ces. R. M. di Leopoldo Imperadore Romani sempre Augusto per comando della S. C. R. M. dell' Imperadrice Eleonore Maddalena Teresa l'anno 1702 in Vienna per gli Eredi Cosmerovіani 1702 in 4°. Poesia di Pietr'Antonio Bernardoni Bolognese. — Musica di Giov. Giuseppe Fux. „Das Personenverzeichniss dieser Oper (nach P. Ant. Bernardoni poemi drammat. 8. Bologna 1706 pag. 207 ff.) lautet: C. Ottavio Augusto. — Claudia, figlia di Marc' Antonio, nemica d'Ottavio. — Emilia figlia di Marco Lepido Triumviro. — Aprippa, Comandante Generale dell' Armi d'Ottavio. — Marco Cinna nipote del gran Pompeo. — Valerio, un de' Capitani delle guardie d'Augusto. — Lepido figlio di Marco Lepido Triumviro. — Il Tevere. — Comparse di guardie con Augusto — Paggi con Claudia, e con Emilia. Deità tutelari de' fiumi e de' fonti vicini a Roma, col Tevere."

Eine Verschwörung gegen Ottavio, an deren Spitze Claudia, die verschmähte Geliebte C. Ottavio's steht, wird glücklich vor dem Ausbruch entdeckt, und Ottavio vergibt den Verschworenen. Licenza, auf K. Leopold's Milde übergehend.

302. Offendere per amare, ovvero La Telesilla. *Dramma per Musica. Text von Donato Cupeda.*

Comp. 1702.

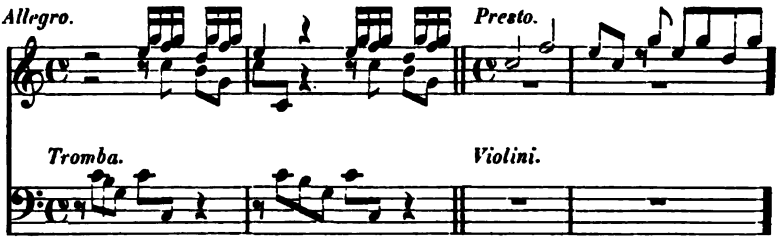
Abschriften. Unbekannt.

Anmerkung. Vgl. Anm. zu Op. **301.** Allacci, Drammaturgia p. 570 führt an: „Offendere per amare, ovvero La Telesilla. Dramma per Musica rappresentato nel felicissimo giorno natalizio della S. R. M. di Amalia Willelmina Regina de' Romani per Comando della S. R. M. di Giuseppe I Rè de' Romani l'anno 1702 — in Vienna, per Susanna Cristina Vedova di Matteo Cosmerovio 1702 in 8. Poesia di Donato Cupeda, Napolitano. Musica di Giov. Fux."

303. Pulcheria. Poemetto drammatico. *Text von Pietro Antonio Bernardoni.*

Comp. 1708.

1. Intrada.



2. Sopranarie. Pulcheria: „O de' miseri“ Bass-Begl. — **3.** Sopranarie. Irene: „Ondeggia anche“ Quart. Begl. — **4.** Tenorarie. Leone: „Sò, che d'Aquila“ Bass-Begl. mit Rit. — **5.** Bassarie. Antemio: „Da quel dì“ Quart. Begl. — **6.** Sopranarie. Pulcheria. „Chi di noi.“ Bass-Begl. mit Rit. — **7.** Tenorarie. Leone: „Morrò, se ad almi“ Quart. Begl. — **8.** Bassarie. Antonio. „Da me stesso“ Quart. Begl. mit Rit. — **9.** Altarie. Marciano: „Fossi pur d'amor“ Bass-Begl. mit Rit. — **10.** Altarie. Marciano: „Io vò che solo“ Quart. Begl. **11.** A 2. Irene. Leone: „Taci infido“ Bass-Begl. mit Rit. — **12.** Sopranarie. Irene. „Godi tu.“ Bass-Begl. mit Rit. — **13.** Altarie. Marciano. „Per gran sangue“ Quart. Begl. mit Rit. — **14.** Bassarie. Antemio: „Me infelice“ Bass-Begl. — **15.** Sopranarie. Pulcheria: „Quardo in campo“ Orch. Begl. — **16.** Sopranarie. Irene: „Senza un poco.“ Orch. Begl. mit Rit. — **17.** A 5. Pulcheria, Irene, Marciano, Leone, Antemio: „Sòlo d'Amalia“ Quart. Begl. (Licenza).

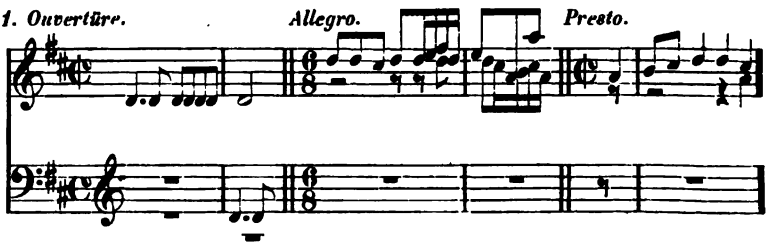
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 5. Ein Lederband mit 133 Blättern. — In der königl. Hofbibl. der Musik in Dresden. Stimmen: Hofbibl. in Wien.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Pulcheria. Poemetto drammatico. Nel giorno del gloriosissimo nome della S. C. R. Mtà. Amalia Willelmina. L'anno 1708. Poesie di Pier' Antonio Bernadoni. Musica di Giov. Giuseppe Fux. — Personaggi: Pulcheria — La Badia. Marciano — Gaetano. Irene — La Sutterin. Leone — Silvio. Antemio — Borrini.“

304. Julo Ascanio Rè d'Alba. Poemetto drammatico. *Text von P. A. Bernardoni.*

Comp. 1708.

1. Ouvertüre.



2. Tenorarie. Teucro: „Vola gia di Lido“ Quart. Begl. — **3.** Altarie. Ascanio: „Vestito da pietà“ Begl. 2 Viole di gamba und Bass. — **4.** Altarie. Ascanio: „Dopo il nemico“ Orch. Begl. — **5.** Sopranarie. Emilia: „Dover arder“ Bass-Begl. mit Rit. — **6.** Sopranarie. Carmenta: „A forza di soffrir“ Bass-Begl. — **7.** Sopranarie. Emilia: „Si, vendetta“ Quart. Begl. — **8.** Bassarie. Evandro: „Credo appena“ Bass-Begl. mit Rit. — **9.** Sopranarie. Carmenta: „Minaccioso a noi“ Quart. Begl. — **10.** Bassarie. Evandro: „Ciò che Marte“ Quart. Begl. — **11.** Tenorarie. Teucro: „D'amante regnante“ Bass-Begl. mit Rit. — **12.** Sopranarie. Emilia: „T'abborrisco“ Orch. Begl. — **13.** Altarie. Ascanio: „Io svenai, lo sò“ Quart. Begl. — **14.** A 2. Ascanio. Evandro: „Se la man non segue“ Bass-Begl. mit Rit. — **15.** Sopranarie. Carmenta: „Il vincere superbi“ Orch. Begl. — **16.** Sopranarie mit Chor (Licenza) „Qual giglio de fiori“ Orch. Begl.

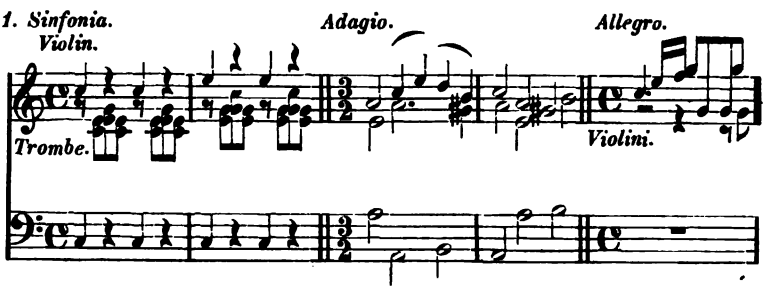
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. B. 11. Ein Lederband mit 137 Blättern. — Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur in der k. k. Hofbibl: „Julo Ascanio, Rè d'Alba. Poemetto drammatico nel giorno del gloriosissimo nome della S. C. R. Mtà di Giuseppe I. Imperator de Romani Semper Augusto. L'anno 1708. Poesia di Pietro Antonio Bernardoni. Musica di Giov. Guiseppe Fux. Personaggi: Ascanio primo Rè d'Alba — Gaetano. Evandro Principe Arcarde, ricoveratosi in Italia su'l monte Palatino. — Borrini. Carmenta, madre d'Evandro — La Badia. Emilia, sorella di Evandro, destinato sposa ad Ascanio — La Sutterin. Teucro, Confidente d'Ascanio.“

305. Gli Ossequi della Notte. Componimento per musica.

Text von Donato Cupeda.

Comp. 1709.



2. Sopranarie. La Notte: „Di Donna Reale“ Orch. Begl. und Chor. — **3.** Altarie. Architettura: „Che vuol dir“ Bass-Begl. mit Rit. — **4.** Sopranarie. La Notte: „Belle fiamme“ Bass-Begl. mit Rit. — **5.** Sopranarie. Urania: „Sù, sù pensieri“ Quart. Begl. — **6.** Bassarie. Silenzio: „Suoi spazi immenssi“ Bass-Begl. mit a 5. — **7.** Tenorarie. Sonno: „Su'l mortal, che stanco“ Orch. Begl.

mit Rit. — 8. Bassarie. Silenzio: „Belle Dive“ Quart. Begl. mit Rit. — 9. Tenorarie. Sonno: „Caro mio Ben“ Quart. Begl. — 10. Altarie. Pasitea: „Per correr veloci“ Orch. Begl. — 11. Sopranarie. Urania: „Qual se appare“ Bass-Begl. mit Rit. — 12. Altarie. Pasitea: „De la gloria“ Bass-Begl. mit Rit. — 13. Sopranarie. Urania: „Con lei di lieta“ Orch. Begl. — 14. Sopranarie. Notte: „Gli spazi del mondo“ Quart. Begl. und Chor. — 15. Altarie. Architettura: „Van desire di gloria“ Bass-Begl. und a 3. — 16. Bassarie. Silenzio: „Si saggia è“ Quart. Begl. — 17. Sopranarie. Urania: „La virtù sbandita“ Orch. Begl. — 18. Tenorarie. Sonno: „Io tra l'ombre“ Bass-Begl. — 19. Altarie. Pasitea: „Qual alma si vide“ Quart. Begl. — 20. Sopranarie. Notte: „Di sue glorie“ Bass-Begl. mit Chor. (Madrigale.)

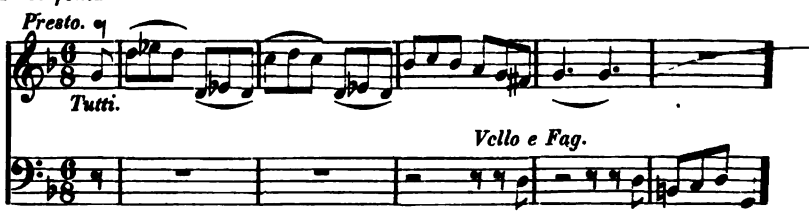
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. E. 9. Ein Lederband von 161 Blättern. — Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Gli ossequi della Notte. Al gloriosissimo nome della S. C. Real Maestà dell' Imperatrice Amalia Willelmina. L'anno 1709. Musica di Giov. Gios. Fux. Personaggi: La Notte — La Sutterin. Urania, una delle Muse — Tollini. Pasitea, una delle Grazie, amata dal Sonno — Gaetano. L'Architettura — Mellini. Il Sonno, amante di Pasitea — Bigelli. Il Silenzio — Don Giov. Battista.

306. Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Componimento per musica. *Text von Silv. Stampiglia.*

Comp. 1709.

1. Sinfonia.



2. Altarie. Emilio: „Care pupille“ Bass-Begl. mit Rit. — 3. Sopranarie. Cleria: „I miei dolenti“ Quart. Begl.— 4. Tenorarie. Mezio: „Son le tue luci“ Orch. Begl. — 5. Sopranarie. Sabina: „Appena incominciai“ Orch. Begl. — 6. Sopranarie. Cleria: „Infedel, che sia“ Bass-Begl. — 7. A 2. e a 4 Cleria. Sabina: „Son destinata“ Mit concertanter Quart. Begl. — 8. Altarie. Emilia: „Pur troppo è ver“ Quart. Begl. — 9. Tenorarie. Mezio: „Non v'e di quella“ Bass-Begl. — 10. Sopranarie. Cleria: „Non sdegnar“ Quart. Begl. — 11. A 2. Emilio. Mezio: „Tinto l'acciar“ Bass-Begl. — 12. Sopranarie (Licenza) Sabina: „Orchè Marte“ Orch. Begl. — 13. Chor: „Mille Cori con Inno“ Quart. Begl.

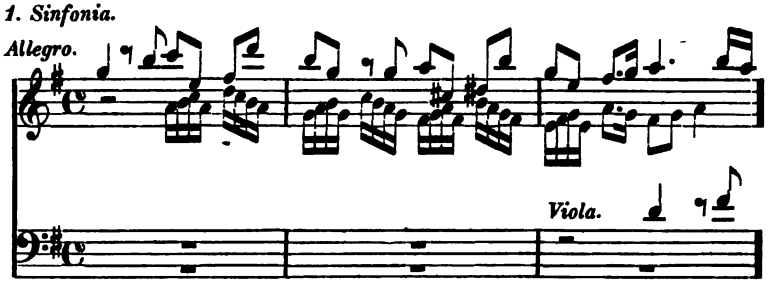
Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. E. 10. Ein Lederband mit 99 Blättern. — Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Componimento per musica nel giorno del gloriosissimo nome della S. C. R. Mtà di Giuseppe Primo Imperador de' Romani Sempre Augusto. L'anno 1709. Poesia di Silvio Stampiglia. Musica di Giov. Giuseppe Fux. Personaggi: Cleria — La Frue Wirthin. Sabina — Tollini. Emilio — Gaetano. Mezio — Silvio."

307. La Decima fatica d'Ercole, ovvero La Sconfitta di Gerione in Spagna. Componimento pastorale-eroico. *Text von G. B. Ancioni.*

Comp. 1710.

1. Sinfonia.



2. Chor. „Alle ninfe ed ai Pastori" Orch. Begl. — **3.** Altarie. Elpino: „Sol dal cor" Bass-Begl. — **4.** Sopranarie. Clori: „Non ti lagnar" Quart. Begl. — **5.** Chor: „Sovra il crin" Quart. Begl. — **6.** Altarie. Elpenor: „Se in questo bel" Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. Mirene: „Amor è un bel desir" Bass-Begl.— **8.** Sopranarie. Amalteo: „Sento nel core" Begl. Viola di gamba. — **9.** Sopranarie. Mirene: „E ver, che al par" Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Amalteo: „S' ascolto del tue" Bass-Begl.— **11.** Sopranarie. Elpenor: „Da tue pupille". Quart.Begl. — **12.** Sopranarie. Clori: „Qual il Sol" Orch. Begl. — **13.** Quartett. Mirene. Clori. Amalteo. Elpenor: „Si, si cor mio" Bass-Begl. — **14.** Chor: „Vieni, o forte" Orch. Begl.— **15.** Tenorarie. Ercole: „Il valor e l'alto" Bass-Begl.— **16.** Tenorarie. Ercole: „Per gl'orrori di tempeste" Orch. Begl. — **17.** Chor: „Spiri gioja" Orch. Begl.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien, AN. 52. C. 7. Lederband mit 129 Blättern. — Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „La Decima fatica di Ercole overo La Sconfitta di Gerione in Spagna. Componimento pastorate-eroico. Nel felicissimo giorno natalizio Della Sacra Cattolica Real Maestà Carlo Terzo Rè delle Spagne. L'anno 1710. Poesia di Gio. Batt. Ancioni, Poeta di S. M. Ces. Musica di Gio. Guiseppe Fux, Comp. di S. M. Ces. Personaggi: Elpino — Gaetano. Clori — La Landini. Amalteo — Domenichino. Mirene — La Sutterin. Ercole — Silvio.

308. Dafne in Lauro. Componimento per Camera. *Text von P. Pariati.*

Comp. 1714.

1. Sinfonia.

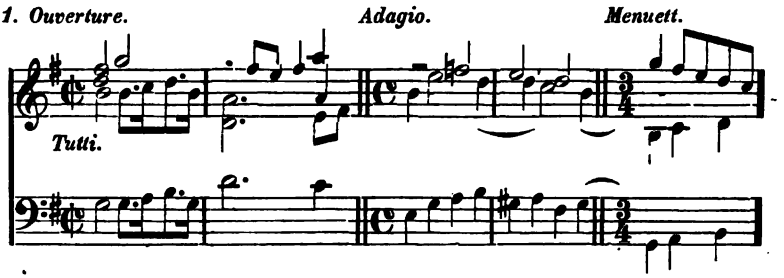
2. Sopranarie. Diana: „Perde il tempo“ Bass-Begl. — **3.** Sopranarie. Dafne: „So, che tanto piace“ Quart. Begl. — **4.** Sopranarie. Amore: „Non v'è cor, che“ Quart. Begl. — **5.** Tenorarie. Mercurio: „Non è il sol, che“ Bass-Begl. — **6.** Altarie. Apollo: „Lusingato dai fiori“ Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. Amore: „Sappia il monte“ Quart. Begl. — **8.** Chor: „Di Cintia a le piante“ Quart. Begl. — **9.** Altarie. Apollo: „Ferma o cara“ Bass-Begl. mit Rit. — **10.** Sopranarie. Dafne: „Serba il tuo cor per te“ Quart. Begl. — **11.** Tenorarie. Mercurio: „Qual si nutrisca il fior“ Quart. Begl. — **12.** Sopranarie. Diana: „Fan gli amanti“ Bass-Begl. mit Rit. — **13.** Sopranarie. Dafne: „Va prigionero“ Quart. Begl. — **14.** Duett. Diana. Dafne: „Non v'è pace“ Quart. Begl. — **15.** Altarie. Apollo: „In quel volto di gigli“ Quart. Begl. — **16.** Tenorarie. Mercurio: „A l'or che' è più agitato“ Quart. Begl. — **17.** Duett. Dafne. Apollo: „Nel pensier di non amarti“ Bass-Begl. — **18.** Chor: „O beata ventura“ Quart. Begl. — **19.** Sopranarie. Amore: „Io so con cento frodi“ Quart. Begl. — **20.** Sopranarie. Diana: „Il voler vincer Amore“ Quart. Begl. — **21.** Sopranarie. Dafne: „Lascio. d'esser Ninfa“ Quart. Begl. — **22.** Altarie. Apollo: „Questa fronda, che circonda“ Teorbe- und Bass-Begl. — **23.** Quartett. Dafne. Diana. Amore: „Bei Lauri crescete“ (Licenza).

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. B. 12. Lederband mit 117 Blätter. — Stimmen: Ebendaselbst.

Anmerkung. Der Titel und das Personenverzeichniss in der Partitur der Hofbibl. lauten: „Dafne in Lauro. Componimento per Camera Nel festeggiarsi il giorno natalizio di Sua C. e C. R. Maestà di Carlo VI. Imperator de Romani. L'anno 1714. Poesia dal Dottor Pietro Pariati. Musica dal Giov. Giuseppe Fux. — Interlocutori: Diana — La Scognians. Dafne — La Landini. Apollo — Gaetano. Amore — Giovannino. Mercurio — Silvio. Coro di Ninfe e di Pastori.“

309. Orfeo ed Euridice. Componimento da Camera per Musica. *Text von P. Pariati.*

Comp. 1715.



2. Coro di Spiriti degli Elisi: „Vieni e spera“ Quart. Begl.— **3.** Altarie. Orfeo: „Sarete fortunati“ mit Quart. Begl. und Chor. — **4.** Sopranarie. Euridice: „Sposo amato“ Quart. Begl. — **5.** Tenorarie. Aristeo: „Per seguir l'amato“ Bass-Begl. — **6.** Sopranarie. Proserpina: „Io sento un freddo“ Quart. Begl. — **7.** Coro di Amori: „Perchè del Sole“ Quart. Begl. — **8.** Sopranarie. Amore: „Non tormentarti“ Bass-Begl. — **9.** Tenorarie. Plutone: „Per regnar“ Quart. Begl. — **10.** Altarie. Orfeo: „Io di Lete“ Orch Begl. — **11.** Sopranarie. Euridice: „Rondinella“ Bass-Begl. (Vcllo.) — **12.** Sopranarie. Proserpina: „Credi a me“ Quart. Begl. — **13.** A 2. Euridice. Orfeo: „Rendi a me“ Bass-Begl. — **14.** Sopranarie. Amore: „L'alme ingannar“ Quart. Begl. — **15.** Sopranarie. Proserpina: „D'un pensier innamorato“ Bass-Begl. — **16.** Tenorarie. Aristeo: „Fa, ch'ei vada“ Quart. Begl. — **17.** Sopranarie. Euridice: „Quella serpe“ Quart. Begl. — **18.** A 3. Proserpina. Amore. Orfeo „Si bell' alma“ Quart. Begl. — **19.** Altarie. Orfeo: „Felice io“ Quart. Begl. — **20.** Chor: „Sol per gloria“ Orch. Begl. — **21.** Tenorarie. Plutone: „Se al ritorno“ Quart Begl. — **22.** A 2. Proserpina. Amore: „Segnate un si bel“ Bass-Begl. — **23.** A 2. Orfeo. Euridice: „Di questo giorno“ Bass-Begl. und Chor. — **24.** Licenza. Sopranarie. Amore: „Questo è' l giorno“ Quart. Begl. mit Chor.

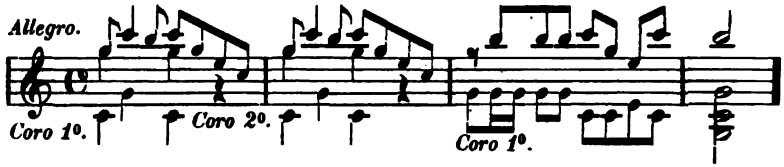
Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. B. 13. Ein Lederband mit 139 Blättern. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13600. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Orfeo ed Euridice. Componimento da Camera per musica, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. e Catt. Maestà di Carlo VI. Imperador de Romani Sempre Augusto. L'anno 1715. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Giov. Giuseppe Fux. Persone che cantano: Orfeo — Gaetano. Euridice sua sposa — La Contini. Plutone — Silvio. Proserpina — La Scognians. Amore — Domenico. Aristeo— Borrosini. Coro di spiriti degli Elisi. Coro di ombre infernali. Coro di Amorini.“

310. Angelica vincitrice di Alcina. Festa teatrale *Text von Pietro Pariati.*

Comp. 1716.

1. Ouverture.



2. Chor. Alcina, Bradamante, Medoro, Ruggiero, Atlante, Coro de Piaceri e di Amori: „Accogliere o Piaceri". Das Quintett wechselt mit einem 4stimmigen Chor ab und fällt nach einem längeren Rec. secco ein. — **3.** Sopranarie. Alcine: „Per un cor, che più non l'ama". — **4.** Altarie. Medoro: „Per mercede di mia fede" Bass-Begl. — **5.** Sopranarie. Angelica: „Sol ne'le luci belle" Quart. Begl. — **6.** Tenorarie. Ruggiero: „Al mancar de la speranza" Bass-Begl. mit Rit. — **7.** Altarie. Medoro: „Parto, ma il core amante" Bass-Begl. — **8.** Sopranarie. Angelica: „Più che freme il nembo" Quart. Begl. — **9.** Sopranarie. Bradamante: „So che un ingrato egli è" Bass-Begl. mit Rit. — **10.** Tenorarie. Atlante: „La fortuna di un lieto" Quart. und Bass-Begl. abwechselnd. — **11.** Sopran. Recit mit Begl. Alcina: „Voi da profondi abissi" Su. su, correte a vendicarmi. — **12.** Chor: „Con lo sdegno più spietato" — **13.** Sopranarie. Angelica: „La mia vita non imploro" Bass-Begl. — **14.** Chor. der Geister: „D'Alcina. ch' ella offese" Orch.Begl. — **15.** Sopranarie. Alcina: „Se da me tu salvo il vuoi" Bass-Begl. — **16.** Altarie. Medoro: „De la morte al fiero" Quart. Begl. — **17.** Sopranarie. Angelica: „M'empie di crudeltà" Quart.Begl. — **18.** Duett. Angelica. Medoro: „La mia morte non mi affanna" Quart. Begl. — **19.** Quintett. Angelica, Bradamante, Medoro, Atlante, Ruggiero: „Misero non è" Quart. Begl. — **20.** Sopranarie. Angelica: „Sono ingrata, è ver" Bass-Begl. mit Rit. — **21.** Tenorarie. Ruggiero: „Qual amante e qual guerriero" Gross. Orch. Begl. — **22.** Sopranarie. Bradamante: „Quando è giudice" Quart. Begl. mit Rit. — **23.** Tenorarie. Atlante: „Si, pugnate" Quart. Begl. mit doppeltem Chor. — **24.** Chor der Tugenden: „Se glorie cercate" Begl. des grossen Orchesters. — **25.** Tenorarie. Ruggiero: „Meco venga geloso" Bass-Begl. (di Bravura.) — **26.** Sopranarie. Bradamante: „Quando più non languirà" Quart.Begl. — **27.** Sopranarie. Alcina: „Occhi miei" Quart. Begl. — **28.** Tenorarie. Atlante: „Per bear la vostra brama" Quart. Begl. — **29.** Sopranarie. Angelica: „Se vedrai del sole" Quart. Begl. — **30.** Altarie. Medoro: „Il Nocchier, che già vede" Quart. Begl. (di Bravura.) — **31.** Sopranarie. Angelica: „Dal mio sen passi" Quart. Begl. — **32.** Duett. Alcina. Bradamante: „Se ancor mi arma" Bass-Begl. — **33.** Duett. Angelica. Medoro: „Per bear i nostri amori" Orch. Begl. — **34.** Licenza. Felicità pubblica. Sopranarie mit Chor: „Nell' augusto suo sembiante" Orch. Begl.

Abschriften. Partitur und Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. B. 14. Die Partitur 282 Blätter in 3 eleganten Lederbänden und Goldschnitt.

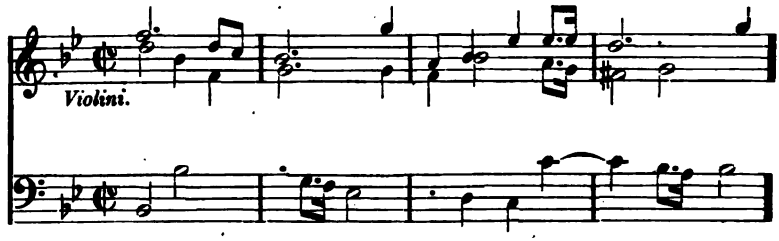
Anmerkung. Der volle Titel der Wr. Partitur lautet: „Angelica, vincitrice di Alcina. Festa teatrale da rappresentarsi sopra la grande Peschiera dell' Imperiale Favorita Solennizandosi la Felicissima e Gloriosa Nascità di Leopoldo, Arciduca d'Austria e Real Principe de las Asturias. L'anno 1716. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica del Gio. Gios. Fux con l'Arie del Primo Ballo. L'arie del Secondo Ballo di Nicola Matteis. — Darsteller: Angelica, Regina del Catajo, Amante di Medoro — La Conti. Alcina Maga, Amante di esso Medoro — La Scognians. Medoro, Africano, Amante di Angelica — Gaetano. Bradamante, creduta Astolfo, Amante di Ruggiero — Domenico. Ruggiero, prima Amante di Bradamante, e poi d'Angelica — Borrosini. Atlante di Mauritania, Mago, e creduto Orlando — Silvio. La Felicità pubblica nella Machina alla fine della Festa — Giovanni."

Gelegenheit zu festlichen Aufzügen, Verwandlungen, Gefechten und Tänzen war genug gebothen, wie die weiteren Angaben hierüber in der Partitur hinlänglich darthun. Dort heisst es: „Mutazioni di Scene. Nell' Atto Primo. Reggia magnifica incantata di Alcina. Sarà tutta illuminata e si vedrà inalzata sopra le viscere di una ricchissima miniera d'oro e di pietre preziose. Nell' Atto secondo. Due Isole disabitate, orride e occupate da diversi Mostri ferocissimi. Saranno separate da un Canale, ed in lontananza si vedrà un grande seno di mare ingombrato da molte navi, nel mezzo una Rupe in forma di Scoglio, da cui usciranno molte fiamme. Nell'Atto Terzo. Veduta dell' Isole fortunate tutte vagamente compartite di verdura e fiori, e di trasparenze con orti pensili framerzate continuamente da molti Attori. Nel prospetto vedrassi un'orrida rocca di Alcina ad uso di prigione. Sparirà poscia la rocca suddetta e compariranno i Sacri Allori, continuandosi la deliziosa veduta dell'Isole Fortunate." Dann über die Tänze: „Nel fine dell' Atto primo. Ballo di Furie introdotto da Megera, e dai Cori di Spiriti, e di Ombre infernali. Nel fine dell'Atto secondo. Combattimento fra li Guerrieri di Ruggiero, e li Selvaggi, introdotto dal Coro delle Virtù Eroiche. Nel fine dell' Atto terzo. Ballo di Cavalieri e di Eroi, introdotti da una Machina Trionfale e da un Coro di Cavalieri e di Eroi." — Das selten gewordene Textbuch, das nebst dem Titel der Partitur auch: „L'anno MDCCXVI" und den Drucker: „Vienna d'Austria, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore di S. Maestà Ces. e Regia Catt." 51 Seiten enthält, hat als Beigabe auch sechs gestochene Beilagen, erfunden und gezeichnet von dem 2. Ing. Gio. Galli Bibiena, gestochen von F. Dietell in Wien, welche folgende Scenen darstellen: 1. Veduta del Proscenio nella Festa Teatrale, intitolata Angelica, Vincitrice di Alcina, 2. Regia magnifica ed incantata di Alcina. 3. Isole orride disabitate occupate da diversi mostri per incanto di Alcina. 4. Scoglio, che aprendosi lascia vedere un gran Mostro, il quale poscia sparisce, dividendosi in diverse navi. 5. Veduta dell'Isole fortunate con trasparenze deliziose ed orti pensili di Sacri Allori. 6. La Machina trionfale, che porta la Felicità pubblica cortegiata da Cavalieri." Ich verdanke dieses Textbuch der Güte des Herrn Th. G. von Karajan; ausserdem befindet es sich im Archive des Wien. Mus. Ver.

311. Diana placata. Componimento da Camera. *Text von Pietro Pariati.*

Comp. 1717.

1. Ouverture.



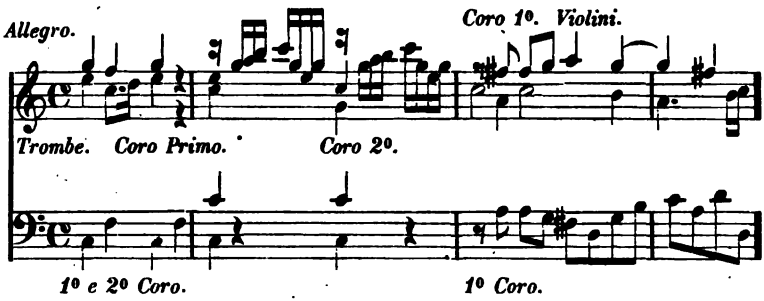
2. Chor. Diener und Priesterinen der Diana: „Sagro di Cintia" Quart. Begl. — 3. Tenorarie. Agamemnon: „Par, ch' io vegga" Bass-Begl. — 4. Sopranarie. Ifigenia: „Viva di Cintia il raggio" Quart. Begl. — 5. Altarie. Achille: „Voi begl' occhi" Quart. Begl. — 6. Sopranarie. Erifile: „Faccia i nodi" Quart. Begl. — 7. Sopranarie. Ajace: „Cosi con pari" Quart. Begl. — 8. Tenorarie. Calcante: „Preparate de l' alma" Bass-Begl. — 9. Sopranarie. Ifigenia: „Finchè sola errando" Quart. Begl. — 10. Altarie. Achille: „Fà gran Dea" Bass-Begl. — 11. A 2. Erifile. Ajace: „Si mio ben" Orch. Begl. — 12. Chor: „Se cortese a noi" Quart. Begl. — 13. Tenorarie. Agamemnone: „Il colpevole son io" Quart. Begl. — 14. Sopranarie. Ifigenia: „Poichè si fà" Bass-Begl. — 15. Tenorarie. Calcante: „Hai di padre" Quart. Begl. — 16. Altarie. Achille: „Se di poter sperar" Quart. Begl. — 17. Sopranarie. Erifile: „Bianca innocente" Bass-Begl. — 18. Sopranarie. Ajace: „De tuoi rai" Quart. Begl. — 19. Tenorarie. Agamemnone: „Perdona al genitor." Quart. Begl. — 20. A 2. Ifigenia. Achille: „Mirando la mia morte" Bass-Begl. — 21. Chor: „O nome glorioso" mit Sopranarie (Licenza): „Si vedrà quel nome" Quart. Begl.

Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 8. Ein Lederband mit 144 Blättern.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Diana placata. Componimento da Camera. Per il Glorioso e felicissimo Nome di Elisabetta Cristina Imperadrice Regnante. L'anno 1717. Poesia del Sig. Dottor Pariati. Musica del Sig. Giov. Gios. Fux. Persone, che cantano: Agamemnone Rè di Micene — Sig. Silvio. Ifigenia ed Erifile, figlie di Agamemnone — Sgra. Contini. Sgra. Schonjans. — Achille, figlio di Teti e di Peleo, Rè di Tessaglia — Sig. Gaetano. Ajace, Principe reale di Salamina — Sig. Giovanni. Calcante, Indovino nell' armata dè Greci. — Sig. Borrosini. Coro di Ministri e di Sacerdotesse di Diana. Coro di Vergini di Micene e di guerrieri."

312. Elisa. Festa teatrale per Musica. *Poesia di Pietro Pariati.* Comp. 1719.

1. Introduzione.



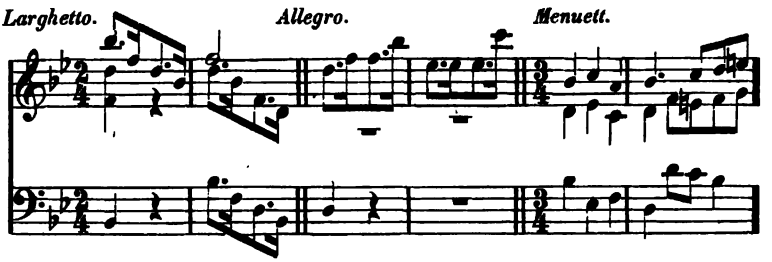
2. Chor: „Viva Elisa“ Orch. Begl. — **3.** Sopranarie. Elisa: „Quel nocchier“ Quart. Begl. — **4.** Tenorarie. Enea: „Richiamato da un labbro“ Quart. Begl. mit langem Rit. — **5.** Bassarie. Jarba.: „Sinchè avrò per mio“ Quart. Begl. mit Rit. (di Bravura) — **6.** Sopranarie. Iride: „Vanta che del suo“ Bass-Begl. mit Rit. — **7.** Altarie. Acate: „Voi pupille.“ Quart. Begl. mit Rit. — **8.** Sopranarie. Venere: „Nel'alma d' ogni bella“ Bass-Begl. mit Rit. — **9.** Grosser Chor: „Viene Imeneo fra voi“ Quart. Begl. — **10.** Altarie. Imeneo: „Le tue fiamme“ Quart. Begl. (di Bravura) — **11.** Sopranarie. Amore: „Me credendo“ Quart. Begl. — **12.** Sopranarie. Elisa: „Fosca nube al sol“ Bass-Begl. mit Rit. — **13.** Tenorarie. Enea: „Un vapor“ Quart. Begl. mit Rit. (di Bravura). — **14.** Altarie. Acate: „Men fiera rimbomba“ Orch. Begl. mit Rit. — **15.** Bassarie. Jarba: „Anche in braccio“ Quart. Begl. mit Rit. — **16.** Altarie. Imeneo: „Sovra il sasso“ Bass-Begl. mit Rit. — **17.** Sopranarie. Amore: „In quel, che volgi a me“ Quart. Begl. mit Rit. — **18.** Sopranarie. Elisa: „Se il destin“ Quart Begl. mit Rit. (di Bravura.) — **19.** Chor mit Amore und Imeneo: „Andiamo, andiam“. — **20.** Sopranarie. Iride: „Se d'amore amante.“ Quart. Begl. mit Rit. (di Bravura). — **21.** Duett. Venere. Acate: „Non mi doni la speranza.“ Quart. Begl. mit Rit. (di Bravura.) — **22.** Grosser Doppelchor mit Jagdhörnern. „Qui di Cintia“ Orch. Begl. — **23.** Sopranarie. Venere: „Quanto più affretta“ Bass-Begl. mit Rit. — **24.** Sopranarie. Venere: „Nel passar da un laccio“ Quart. Begl. mit Rit. — **25.** Duett. Elisa, Imeneo: „Avvampar di un nuovo“ Bass-Begl. mit Rit. — **26.** Schlusschor: „Un di più felice“ Orch. Begl. — **27.** Licenza. Sopranarie: „Di un giorno tanto illustre“ mit Chor. Orch. Begl.

Ausgabe. Partitur: A. Amsterdam, chez Jeanne Roger. „Elisa, Festa teatrale per Musica, rappresentata nel Giardino Imperiale Favorita per il Felicissimo Giorno Natalizio della Sacra Ces. e Catt. Reale Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice Regnante, per Commando della Sacra C. e Catt. Real Maestà di Carlo VI. Imperador de Romani sempre Augusto. Poesia di Pietro Pariati. Poeta di S. M. Ces. e Catt. Musica di Giov. Gioseppe Fux Maestro di Capella.“ Schöner Kupferdruck. Das Exemplar

313. Psiche. Componimento da Camera per musica. *Poesia di Ap. Zeno.*

Comp. 1720 — 1722.

1. Ouvertüre.



2. Coro di grazie ed amori: „Grazie ed Amori" Quart. Begl. — **3.** Sopranarie. Venere: „Madre d'Amor." Quart. Begl. — **4.** Altarie. Mercurio: „Donna già fresca" Quart. Begl. — **5.** Sopranarie. Venere: „Mirti e Rose" Quart. Begl — **6.** Chor: „Bella Psiche" Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. Psiche: „Ardo, per chi non sò" Bass-Begl. — **8.** Sopranarie. Amore: „S'ami, chi t'ama" Quart. Begl. — **9.** A 2. Amore. Psiche: „Non ti accenda" Bass-Begl. — **10.** Altarie. Mercurio: „Vedrò senza furor" Quart. Begl. — **11.** Sopranarie. Orgia: „Un marito ebbi" Quart. Begl. — **12.** Altarie. Doleria: „Dovunque striscia" Quart. Begl. — **13.** Sopranarie. Orgia: „Luce e guida." Quart. Begl. — **14.** Sopranarie. Psiche: „Si, ch'egli è amor." Quart. Begl. — **15.** Sopranarie. Venere: „Pur sei giunta" Quart. Begl. — **16.** Sopranarie. Psiche: „Nulla paventa" Quart. Begl. — **17.** Altarie. Mercurio: Fier guardo" Quart Begl. — **18.** Sopranarie. Venere: „Figlio audace." Bass-Begl. mit Schlusschor. — **19.** Bassarie (sul stile di Madrigale). Giove. „Lascia la spoglia" Quart. Begl. und Chor.

Abschriften. Partituren: *a)* Composition von Fux und Caldara. In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 1. Ein Lederband mit 166 Blättern. (Die Da capo der Arien ausgeschrieben.) — *b)* Composition durchaus von Fux. Ebendaselbst AN. 52. B. 17. Ein Lederband mit 121 Blättern (Die Da Capo nicht ausgeschrieben.) — *c)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13599.

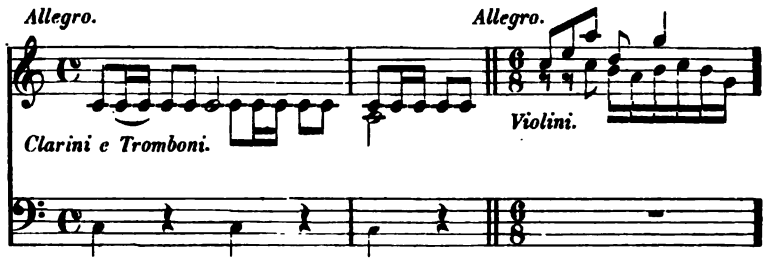
Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur: *a)* der k. k. Hofbibl. „Psiche. Componimento da Camera per Musica per il nome gloriosissimo della S. Ces. e Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice Regnante. L'anno 1720. Poesia di Apostolo Zeno. Musica di Giov. Gios. Fux e di Ant. Caldara. Interlocutori: Venere — La Conti. Amore — Domenico. Psiche — La Schonjans'. Mercurio — Casatti. Doleria, Orgia, Sorelle di Psiche — D. Giulio, Giovanni. Giove — Praunn. Cori." — Nach dem Schluss der Arie n. 14 steht: Segue Musica di

Ant. Caldara. — Der Titel der Partitur *b)* der Hofbibl. lautet: „Psiche Componimento da Camera per il gloriosissimo giorno natalizio di Carlo VI Imperador de Romani Sempre Augusto. L'anno 1722. La Poesia è del Sigre. Apostolo Zeno, Poeta ed Istorico di S. M. C. e C. La Musica è del Sigre. Giov. Gius. Fux, Maestro di Capp. di S. M. C. e C."

314. Le Nozze di Aurora. Festa teatrale per musica. *Text von P. Pariati.*

Comp. 1722.

1. Sinfonia.



(Prologo.) **2.** Coro di piaceri: „Nuncia di gaudio" Orch.Begl.— **3.** Sopranarie Iride: „Voi dal ciel" Quart. Begl. mit Chor. — **4.** Coro di Fati: „Si, si o Piaceri" Quart. Begl. — **5.** Sopranarie Iride: „Alme grandi" Quart. Begl. Chor repl. (Act I.) — **6.** Sopranarie. Mercurio: „Son per te" Quart. Begl. — **7.** Altarie. Titone: „Toglieste a me" Quart. Begl. — **8.** A 2. Amore. Imeneo: „Geni eroici" Bass-Begl. — **9.** Chor: „Nel foco de le stelle" Quart. Begl. wechselnd mit Duo 8. — **10.** Tenorarie. Giove: „Amor non è contento" Quart. Begl. — **11.** Bassarie. Destino: „Quando si ama" Quart. Begl. — **12.** Chor: „Ove il destin parlò." Quart. Begl — **13.** A 4. Aurora, Diana, Giove, Il Destin: „Si, trionfi Amor" Quart. Begl. — **14.** Altarie. Diana: „Tender lacci" Orch. Begl. — **15.** Sopranarie. Giunone: „Tu fosti egual" Quart. Begl. — **16.** Sopranarie. Aurora: „Sol dai cenni" Quart. Begl. — **17.** A 2. Amore Imeneo: „Si speriamo" Bass-Begl. — **18.** Chor: „Di amor gli eccelsi" Quart. Begl. mit Tänzen. (Act II.) — **19.** Bassarie. Il Destino: „Per formarla" Quart. Begl. — **20.** Chor a 5: „Sù, sù voi trombe" Quart. Begl. — **21.** Tenorarie. Giove: „Vanne a la Diva" Quart. Begl. — **22.** Sopranarie. Mercurio: „Al suo amato" Quart. Begl. — **23.** Altarie. Titone: „Ardenti sospiri" Quart. Begl. — **24.** Sopranarie. Amore: „L'arte di ben amar" Quart. Begl. und Chor — **25.** Chor: „Le vaganti farfallette" Quart. Begl —**26.** Sopranarie. Aurora „Se chiedi al pino" Orch. Begl. (Tiorbe). — **27.** Sopranarie. Giunone: „Se ti opponi" Quart. Begl.—**28.** Altarie. Diana: „Io sò, ch'esulta" Orch. Begl. (Vcllo) — **29.** Coro di Coribanti: „Casti e innocenti amori" Quart. Begl. — **30.** A 2. Aurore, Titone: „Tu sei l'alma" Bass-Begl. mit Rit. und Chor. — **31.** Licenza. Sopranarie. Aurora: „Aurora di quel" Bass-Begl. mit Chor und Tänzen.

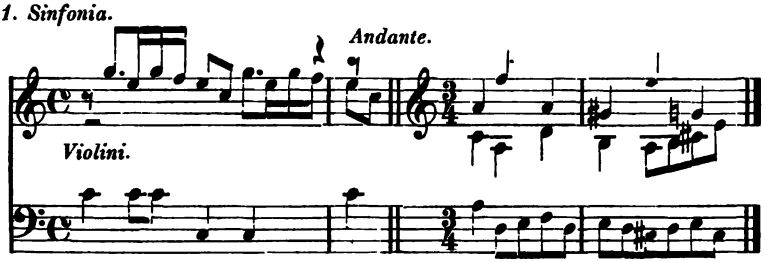
Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. B. 18. Zwei Lederbände mit 213 und 194 Blättern. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13593. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss in der Partitur der Hofbibl.: „Le Nozze di Aurora. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nell'Imperial favorita per comando della Sac. Ces. e Catt. Reale Maestà di Carlo VI Imperador de Romani Sempre Augusto per le felicissime Nozze de Serenissimi Principi Maria Amalia Arciduchessa d'Austria e Carlo Alberto, Principe Elettorale di Baviera. L'anno 1722. La poesia di Pariati Poeta di S. M. C. e Catt. Musica di Giov. Gios. Fux, Maestro di Capp. di S. M. C. e Catt. — Cantano: Nel Prologo. Iride — La Schulzin. Coro di Piaceri. Coro di Fati. — Nella Festa. Giove — Borrosini. Giunone — Giuseppino. Aurora — La Schoonjans. Titone — Gaetano. Diana — La Anna Ambreville. Imeneo — Casati. Amore — Giovanni. Mercurio — Domenico. Destino — Praun."

315. Costanza e Fortezza. Festa teatrale. *Poesia di Pietro Pariati.*

Comp. 1723.

1. Sinfonia.



(Act I.) **2.** Chor der Etrusk. Soldaten: „Ceda Roma" mit Duett des Tarquinio und Porsenna — von Valerio und Erminia. — **3.** Chor der Tibernymphen: „Roma non paventar" — **4.** Chor der Flüsse und der Tiber: „Spera, spera o Roma." — **5.** Tenorarie. Tevere: „Vesta adora" Quart. Begl. (Schliesst mit Chor 3.) — **6.** Sopranarie. Tarquinio: „Al magnanimo leone" Quart. Begl. — **7.** Altarie. Porsenna: „Se regna in su" Bass-Begl mit Rit. — **8.** Chor des Volkes: „Lodi a Vesta" Quart. Begl. — **9.** Sopranarie. Erminia: „Lieto i' torno" Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Valeria: „Pensa, che foste e sei" Quart. Begl. — **11.** Bassarie. P. Valerio: „Padre son, ma figlio" Quart. Begl. — **12.** Altarie. Muzió: „Farò che per un poco" Quart. Begl. — **13.** Tenorarie. Orazio: „Non è solo Orazio" Orch. Begl. und Chor der Römer. — **14.** Altarie. Clelia: „Non mi resta da sperar" Quart. Begl. — **15.** Chor des Volkes: „Gran Diva possente" Orch. Begl. Tänze der Salier und Chöre. (Act II) — **16.** Sopranarie. Erminio: „Vaghi al pari." Quart. Begl.. — **17.** Chor der Etrusker: „Vivi eterno e vinci" Quart. Begl. — **18.** Duett. Valeria, Muzio:

„Parto, ma forse, o Dio!“ Bass-Begl. und Rit. — **19.** Chor der Etrusker: „Morte al traditor“ Quart. Begl. — **20.** Sopranarie. Valeria: „Salda ho l'alma“ Quart. Begl. — **21.** Sopranarie. Tarquinio: „Con il regno, pria si“ Quart. Begl. **22.** Chor der Etrusker: „Pari non ha di lui“ Quart. Begl. — **23.** Altarie. Porsenna: „Parmi gia, ch'io vegga“ Quart. Begl. — **24.** Bassarie. Valerio: „Prima, che mai“ Bass-Begl. — **25.** Altarie mit Violoncellsolo. Valeria: „Saprei morir“ Quart. Begl. — **26.** Tenorarie. Orazio: „Questo ferro a te“ Orch. Begl. — **27.** Chor der Soldaten: „Fausto a noi“ Quart. Begl. Tänze mit Chor. — (Act III.) **28.** Sopranarie. Tarquinio: „Cambia in fulmine“ Quart. Begl. — **29.** Altarie. Clelia: „Con la scorta del maggior“ Quart. Begl. — **30.** Sopranarie. Erminio: „Per amar con più“ Bass-Begl. — **31.** Chor der Gärtner: „Sorga l'Alba“ Quart. Begl. — **32.** Sopranarie. Valeria: „A te il mio amor“ Quart. Begl. — **33.** Tenorarie. Orazio: „Quarda Orazio“ Quart. Begl. — **34.** Altarie. Muzio: „Mal brama il Regno“ Quart. Begl. — **35.** Altarie. Porsenna: „Sia felice in me l'amor“ Orch. Begl. — **36.** Chor der Etrusker: Pace si brama“ Quart. Begl. — **37.** Bassarie. Valerio: „Sei nocchier, che puó“ Quart. Begl. — **38.** Chor der Etrusker: „Pace, Porsenna, pace“ Quart. Begl. — **39.** Chor der Römer: „Guerra, guerra Valerio“ Orch. Begl. — **40.** Chor: „Al Romano genio invitto“ Quart. Begl. — **41.** Licenza. Altarie: „Tal tu sei“ Bass-Begl. mit Chor. Tänze mit Chor.

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 2. 3 Lederbände mit 432 Blätter. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudofinum). 13592. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

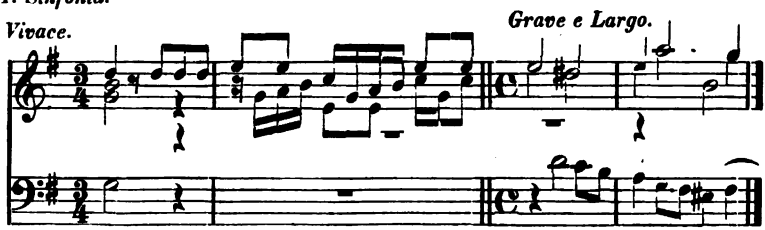
Anmerkung. Die Partitur-Abschrift hat folgenden Titel, nebst Sängerverzeichniss und Angabe der Decorationen und Tänze: „Costanza e Fortezza, festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Reale Castello di Praga per il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. Catt. Reale Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice regnante, per commando della Sac. Ces. Catt. Reale Maestà di Carlo VI. Imperadore de Romani sempre Augusto. L'anno 1723. La Poesia di Pietro Pariati, Poeta di S. Mstà. Ces. e Catt. La Musica di Giov. Gios. Fux, Mstro. di Cappella di S. M. Ces. e Catt.“ — Attori. Publio Valerio Publicola — Praun. Porsenna, Rè di Etruschi, amante di Valeria — Gaetano. Tito Tarquinio, figliuolo di Lucio Tarquinio detto il Superbo, amante di Clelia — Domenico. Valeria, figliuola di Publio Valerio, amante di Muzio e destinata sua sposa — La Borrosini. Clelia, Nobile Vergine Romana, amante di Orazio — La Ambreville. Orazio amante di Clelia — Borrosini. Muzio, amante di Valeria, e destinato suo sposo — Casati. Erminio, figliuola di P. V. amante di Clelia — Carestini. Il Fiume Tevere. Il Genio di Roma — Borghi.“ — Mutazioni. Nel Atto Primo. Grande Campagna attraversata dal Fiume Tevere, sopra del quale il Ponte Sublicio. Da una parte Tempio di Vesta, magnificamente adornato, e diverse vedute di Roma in lontano. Dall'altra Palazzo suburbano de Tarquinj in molti luoghi diroccato. Bosco ed il Gianicolo occupato dall'esercito degli Etruschi. Nell Atto secondo. Accampamento dell'Esercito Etrusco sotto Roma.

Quartiero Reale con li sontuosi Padiglioni di Porsenna e di Tarquinio. Nell' Atto terzo. Giardini Reali de' Tarquini nel Gianicolo. Macchine. Nell' Atto primo una grande massa di aque, che si alzá dal letto del Fiume Tevere, e che poi discioglíendosi, lascia comparire la Reggia del medesimo Fiume. Nel fine una Grotta, la quale poi si cambia in un grand' Arco Trionfale consecrato al Genio di Roma. — Balli. Nel fine dell' Atto primo. Ballo di Salij o sieno sacerdoti di Marte con la Costanza Romana ed il Valore degli Etruschi. Nel fine dell' Atto secondo. Ballo di Aruspici Toscani con la Fortezza Romana e l'Amore della Gloria. Nel fine dell' Atto terzo. Ballo di Dei Penati di Roma con l'Amore della Pace e la Publica Felicità." — Das Textbuch (gedruckt 4° Vienna d' Austria appresso Gio. Pietro Van Ghelen 1723, 52 Seiten im Wien. Mus. Ver. Archiv) enthält die Comparsen: „Littori, Soldati Romani. Guardie Reali con Porsenna. Soldati Etruschi. Cavalieri Romani. Nobili Etruschi, capi dell' esercito. Guastatori Romani. Popolo Romano. Paggi con Porsenna. Paggi con Valeria. Paggi con Clelia. Ninfe col Fiume Tevere. Fiumi con il medessimo." Die Decorationen im ersten, zweiten und dritten Acte, sowie die Maschinerien im ersten Acte, und am Schlusse waren von der Erfindung des ersten kais. „Igegnere teatrale Giuseppe Galli Bibiena". Die Tänze am Schlusse des ersten, zweiten und dritten Actes waren erfunden von den kais. Ballet-meistern Pietro Simon Levassori della Motta und Alessandro Phillebois. Endlich heisst es noch im Programm: „Il tutto fù assistito dalla puntuale ed esatta diligenza del Sgre. Giov. Voltgango Heimerl, attuale impresario delli divertimenti teatrali di S. M. C. e C." Beigegeben sind folgende 6 Illustrationen in Grossfolio, Zeichnung von Bibiena, Stich von Birikant in Prag, Christ. Dietl und H. Martin in Wien: **1.** Teatro e Proscenio della festa teatrale intitolata Costanza e Fortezza rappresentata nel Real Castello di Praga L' anno 1723. — **2.** Der Grundriss des Theaters. — **3.** Parte laterali del Proscenio, le quali corrispondono a tutto l' anfiteatro. — **4.** Grande Campagna attraversata dal Fiume Tevere col Ponte Sublicio in Vicinanza di Roma ecc. — **5.** *a)* Gran Massa d' acque, che s' inalza dal Tevere e poi si cambia nella *b)* Reggia del Tevere. *c)* Magnifica Grottesca, che poi si cambia in un *d)* Grand arco trionfale del Genio di Roma. — **6.** Accampamento dell' Esercito Etrusco sntto Roma." — Denkt man sich hiezu die glänzendste Beleuchtung und die reichsten Costüme, so hat man eine annähernde Vorstellung der bei diesem Feste entfalteten Pracht.

316. Giunone placata. Festa teatrale per musica. *Text von?* Comp. 1725.

1. Sinfonia.

Vivace. *Grave e Largo.*



2. Sopranarie. Venere: „Non pensar“ Quart. Begl.— **3.** Altarie. Giove: „Arder posso“ Quart. Begl. — **4.** Sopranarie. Venere: „Agli amanti.“ Quart. Begl.— **5.** Altarie. Giove.: „Quando più“ Bass-Begl.— **6.** Bassarie. Mercurio: „Quando cerca“ Quart.Begl. — **7.** Bassarie. Mercurio: „Son perdute“ Quart. Begl. — **8.** Coro di Dei: „Di Saturno“ Quart. Begl. — **9.** Coro di Aurette: „La Regina de Lampi“ Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. Venere: „A placare una superba“ Quart. Begl. — **11.** Altarie. Giove.: „Una Orgogliosa“ Quart. Begl. — **12.** Sopranarie. Giunone: „Io non potea soffrir.“ Quart. Begl. — **13.** Sopranarie. Giunone: „Ruscelletto, che“. Bass- und Vcll.-Begl. — **14.** Bassarie. Mercurio: „Arde, tacer“. Quart.Begl. — **15.** Sopranarie. Giunone: „Un candido seno“ Quart. Begl. — **16.** Sopranarie. Venere: „Dovrian tutti“ Bass-Begl. — **17.** A 2. Venere. Giunone: „Quanto tarda è“ Bass-Begl. — **18.** Sopranarie. Giunone: „Lungi n'andrò“ Quart. Begl. — **19.** Altarie. Giove: „Per regnar“ Quart. Begl. — **20.** Sopranarie. Giunone: „Tutto il bel“. Bass- und Schalmei-Begl. — **21.** Chor: „Tu gran nome“ Quart.Begl. — **22.** Sopranarie. Licenza. Giunone: „De le sfere“ Bass-Begl. und Chor.

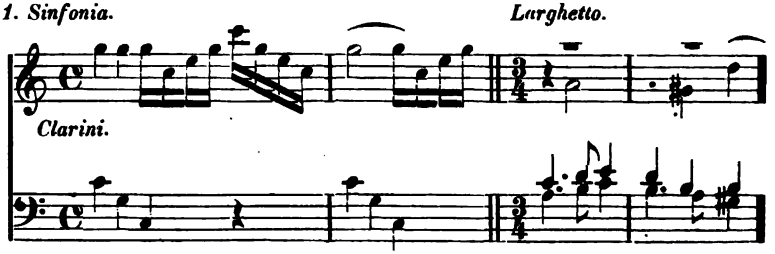
Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 3. Ein Lederband mit 200 Blättern.— *b)* Im Wien. Mus.Ver. (Rudolfinum). 13594. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl. in Wien.

Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der Hofbibl.: „Giunone placata. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nell' Imperial Corte per il glorioso e felicissimo nome della S. Ces. e Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice Regnante, per comando della S. Ces. e Catt. Real Maestà di Carlo VI Imperador de Romani Sempre Augusto. L'anno 1725. La Musica di Gios. Fux. Maestro di Capp. di S. M. C. e C. — Personaggi: Giove — Gaetano. Giunone — La Faustina. Venere — La Schonnians. Mercurio — Praun. Coro di Dei con Giove. Coro di aurette con Giunone. La scena è le reggia di Giove.“

317. La Corona d' Arianna. Festa teatrale. *Text von P. Pariati.*

Comp. 1726.

1. Sinfonia. *Larghetto.*



2. Chor der Amoretten und Grazien: „Or che splende“ Quart. Begl. — **3.** Chor der Tritonen und Nereiden: „Con la speme di goder“ Orch. Begl. — **4.** Chor der Nymphen und Hirten: „Quanto più acerbo“. Orch. Begl. —

5. Altarie. Teti: „Son qual Cerva“ Quart. Begl. — **6.** Sopranarie. Venere: „Spera e taci“ Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. Arianna: „Fanno i miei“ Quart.Begl. — **8.** Bassarie. Simardo: „Se la figlia“ Quart.Begl. — **9.** Tenorarie. Asterio: „Con l' amor mi contrasta“ Bass-Begl. — **10.** Chor von Naxos: „Viene a noi“ Quart. Begl. — **11.** Sopranarie. Venere: „Questi o Teti“ Quart. Begl. und Chor. — **12.** Altarie. Bacco: „Con piacer io“ Quart. Begl. — **13.** Sopranarie. Venere: „Spira intorno“. Quart. Begl. — **14.** Chor der Grazien. „Fa come l' ape“ Quart. Begl. — **15.** Altarie. Teti. „Se fino ad ora“ Quart. Begl. — **16.** Altarie. Peleo. „Questa è la fida auretta“, Quart. Begl. — **17.** Bassarie. Simardo. „Di al tuo amor“: Quart.Begl. — **18.** Sopranarie. Arianna: „Se mel rende un fido“ Quart.Begl. — **19.** Tenorarie. Asterio. „Parto si“ Quart. Begl. — **20.** Duett. Arianna, Bacco: „Non merta un traditor“ Quart. Begl. — **21.** Sopranarie. Venere: „Come la vaga Aurora“ Bass-Begl. — **22.** Chor der Grazien: „Di vostra libertà“ Quart-Begl. mit Tänzen. — **23.** Altarie. Teti: „Hai presente il ben“ Quart. Begl. — **24.** Altarie. Peleo: „Chi di Febo“ Quart. Begl. — **25.** Bassarie. Simardo: „La vergogna, l' invidia“ Quart. Begl. — **26.** Chor der Grazien. „Tradisce il suo piacer“. — **27.** Sopranarie (mit Echo): Arianna. „Il tuo cor dimanda“ Bass-Begl. mit Rit. — **28.** Sopranarie. Venere: „Ne lo sdegno.“ Quart. Begl. — **29.** Altarie. Bacco: „Di, che l' amo“ Quart. Begl. — **30.** Tenorarie. Asterio: „La vampa del mio seno“. Quart. Begl. — **31.** Chor der Nereiden: „La speme degli amanti“ Quart.Begl. — **32.** Altarie. Peleo: „Poiche il veggo“ Quart.Begl. — **33.** Altarie. Bacco: „Più non empia“ Quart.Begl. — **34.** Sopranarie. Arianna: „Sotto il verde amico“ Quart. Begl. — **35.** Chor der Grazien und Amoretten: „O voi, che amando“. — **36.** Licenza. Sopranarie: „Porteranno a te“ mit Chor und Tanz.

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. C. 4. 383 Blätter in 2 Lederbänden. *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum). 13597. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

Anmerkung. Der vollständige Titel und das Personenverzeichniss in der Mpt. Part. der Hofbibliothek lauten: „La Corona d'Arianna. Festa, teatrale per musica da rappresentarsi nel giardino dell' Imperial Favorita, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. e Catt. Reale Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice Regnante per Comando della Sac. Ces. e Catt. Reale Maestà Carlo VI, Imperadore de' Romani sempre Augusto. L'Anno 1726. La Poesia è di Pariati. Poeta di S. M. Ces. e Catt. La Musica è di Giov. Gius. Fux, Maestrodi Capp. di S. M. C. e Catt. Personaggi: Venere — La Conti. Teti — La Perroni. Arianna, figliuola di Minosse, Rè di Creta — La Schoonians. Bacco, figliuolo di Giove e di Semele — Gaetano. Peleo, principe di Tessaglia — Pierino. Simardo, principe di Nasso — Praun. Asterio, ambassiatore di Minosse — Borrosini.“ — Nach dem Textbuche (Vienna d' Austria Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, 4° 1726. 48 Seiten im Wien. Mus. Ver. Arch. waren „Cori di Grazie e di Amori con Venere; di Nereidi e Tritoni con Teti; di Ninfe e di Pastori con

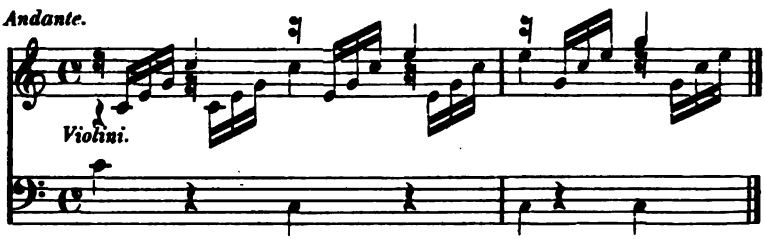
Arianna; di Baccanti e di Sileni con Bacco, di Abitatori di Nasso.“ Ausserdem viele Comparsen. Die Decorationen erfunden von Bibiena, die Tänze von S. P. Levassori de la Motta und Philebois, die Musik zu den Tänzen von Nic. Matteis, kais. Instrumentalmusik-Director.

318. Enea negli Elisi, ovvero Il tempio dell'Eternità. Festa teatrale. *Text von Metastasio.*

Comp. 1731.

1. Sinfonia.

Andante.



2. Sopranarie. Deifobe: „Tu vedrai fra quelle“ Quart. Begl. — **3.** Altarie. Enea. „Non merita rigor“ Quart. Begl. — **4.** Chor. „Mai sul Gange“ Quart. Begl. — **5.** Sopranarie. Eternità: „Nasce in un giorno“ Quart. Begl. — **6.** Bassarie. Il tempo: „Tutto cangia.“ Quart. Begl. — **7.** Sopranarie. La gloria: „Chi nel camin d'onore“ Bass- und Clar.-Begl. — **8.** Sopranarie. La virtù: „Tu vedrai, che virtù“ Quart. Begl. — **9.** Chor: „Qual astro“ Quart. Begl. — **10.** Sopranarie. La gloria: „Leon di stragi altero“ Quart. Begl. — **11.** Sopranarie. L'eternità: „A legnar dal Cielo“ Quart. Begl. — **12.** Sopranarie. La virtù: „Che bell'amar“ Quart. Begl. — **13.** Bassarie. Il tempo: „Dall'arte amica“ Quart. Begl. — **14.** Sopranarie. La gloria: „Non sien de pregi“ Quart. Begl.— **15.** Sopranarie. L'eternità: „Tal credo in cielo“ Quart. Begl. — **16.** Doppelchor: „Dir che ne lumi“ Quart. Begl. — **17.** Altarie. Enea: „Mille cose in un“. Bass-Begl. — **18.** Tenorarie. Anchise: „Non t'arrossir“ Quart. Begl. — **19.** Sopranarie. Deifobe: „O come spesso“ Quart. Begl. — **20.** A 2. Deifobe. Enea: „Quando la serpe“ Quart. Begl. — **21.** Chor: „Nasca Elisa“ Quart. Begl. und Ballet.

Abschriften. Partitur: *a)* In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52 C. 6. 2 Lederbände mit 110 und 148 Blättern. — *b)* Im Wien. Mus. Ver. (Rudolfinum) 13595. — Stimmen: In der k. k. Hofbibl.

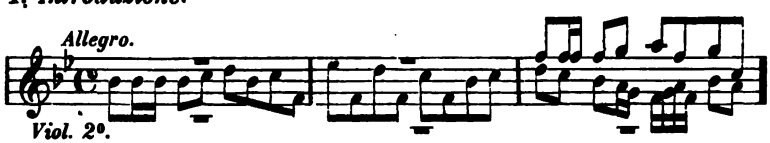
Anmerkung. Titel und Personenverzeichniss der Partitur der k. k. Hofbibliothek: „Enea negli Elisi ovvero Il Tempio dell'Eternità. Festa teatrale per musica da cantarsi nel giardino dell'Imperiale Favorita, festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della S. Ces. e Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina, Imperadrice Regnante, per Comando della S. Ces. e Catt. Real Maestà di Carlo VI. Imperador de Romani Sempre Augusto. L'anno 1731. La poesia di Abbate Pietro Metastasio Poeta di S. M. C. e

Catt. La Musica di Gio. Gios. Fux, Maestro di Capp. di S. M C. e Catt. Interlocutori: Deifobe — La Schonians. Enea — Gaetano. L'Eternità — Domenico. La Gloria — La Holzhauser. La Virtù. — La Schnautz. Il Tempo — Praun. L'ombra di Anchise — Borghi. L'ombra di Lino — Giovanni. L'ombra d'Orfeo — Preyer. Coro di loro seguaci." — Das Textbuch erschien mit dem Titel der Partitur: „In Vienna appresso Gio. Pietro Van-Ghelen 1731 in 4°, 28 Seiten. (Allacci Drammat. p. 298) und befindet sich im Wien. Mus. Ver. Archiv. Nach demselben waren die Decorationen von Gius. Galli Bibiena, die Tänze von Aless. Philebois und Simon Pietro Lavassori della Motta; die Musik zu den Tänzen von Nic. Matteis.

X. Partite. Ouvertüren.

319. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Introduzione.



2. Contrafattrice C. *3. Menuett mit Trio* $^{3}_{4}$. *4. Bourrée* ¢. *5. Gigue* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Partite n. 1. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

320. Partita (Sonata) a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Andante.

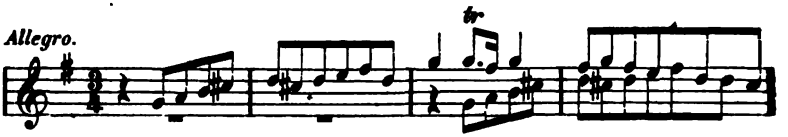
2. Sarrabande $^{3}_{2}$. *3. Passacaglia* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 2. — Stimmen: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* Im Stifte Kremsmünster (mit Orgel).

Anmerkung. Auch zum Septett erweitert. Vgl. Part. **337.**

321. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Entrata in Canone.

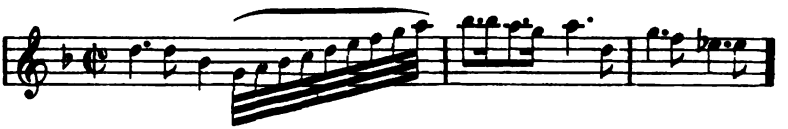


2. Il Menuette $^{3}_{4}$. *3. Rondo* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 3. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

322. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Ouvertüre.

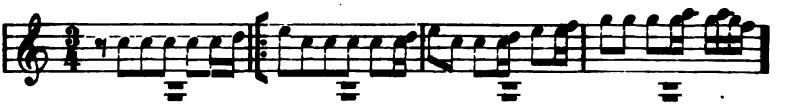


2. Menuett mit Trio $^{3}_{4}$. *3. Siciliana* $^{3}_{4}$. *4. Giga* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. n. 4. -- Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

323. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Les Combattans.

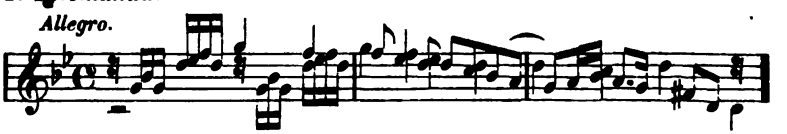


2. Les vainqueurs $^{6}_{8}$. *3. Perpetuum mobile* $^{3}_{2}$. *4. Menuett. 5. Rigodon* ¢.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 5. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

324. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Allemanda.

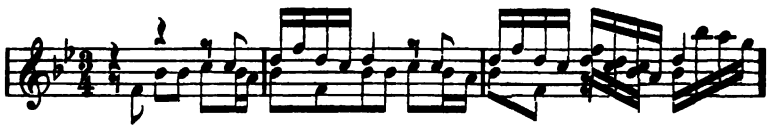


2. Bourrée ¢. *3. Aria* C. *4. Gavotte* ¢. *5. Gigue* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: *a)* L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 6. — *b)* In der kath. Hofcapelle in Dresden. (Schr. II, Fach IV, Lage 3. Trio no. 2). — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

325. Partita a 3. Für 2 Violinen und Violoncell.

1. Intrada.

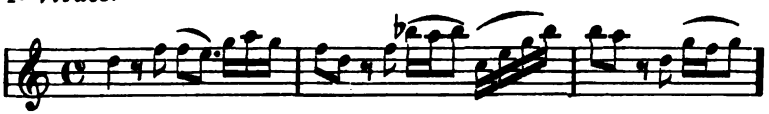


2. Andante C. *3. Allegro viv.* $^{3}_{4}$. *4. Aria* C. *5. Bourrée* $^{2}_{4}$. *5. Menuett* $^{3}_{4}$. *6. Siciliana* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3. n. 7. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

326. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Vivace.



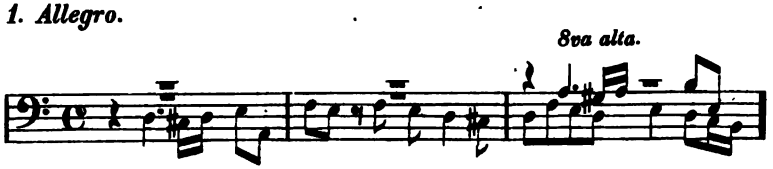
2. Adagio $^{3}_{2}$. *3. Allegro* C. *4. Allemande* C. *5. Sarabande* $^{3}_{2}$. *6. Gigue* $^{12}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 8. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

Anmerkung. Dieselbe Composition ist auch zum Quartett und Septett erweitert. Wien. Mus. Ver. Arch. n. 23339 (2. 7.).

327. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Allegro.

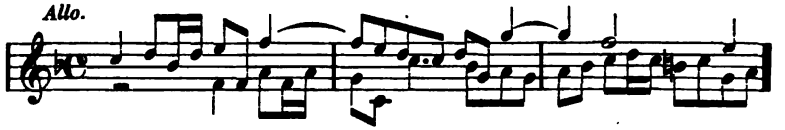


2. Menuett. 3. Siciliaa $^{6}_{8}$. *4. Contretemps* $^{2}_{8}$. *5. Menuett.*

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 9. — Stimmen: Wien. Mus. Ver. Arch.

328. Partita a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Intrada.

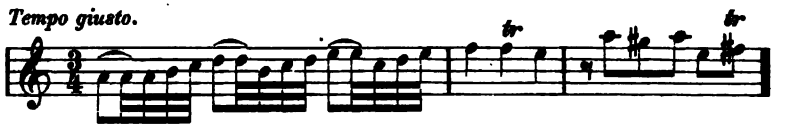


2. Menuett. 3. Bourrée ¢. *4. Rondo* ¢. *5. Gigue* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel, 10 Part. a 3 n. 10. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

329. Canzon a tre. Für 2 Violinen und Bass.

1. Canzon.

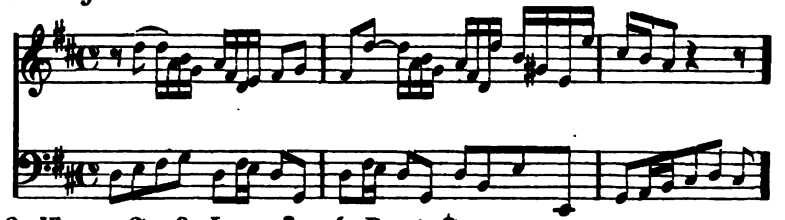


2. Aria capricciosa $^{3}_{4}$. *3. Menuett* $^{3}_{4}$. *4. Il Libertino* $^{3}_{8}$. *5. Gigue a la Siciliana* $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Archiv.

330. Sinfonia a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Adagio.

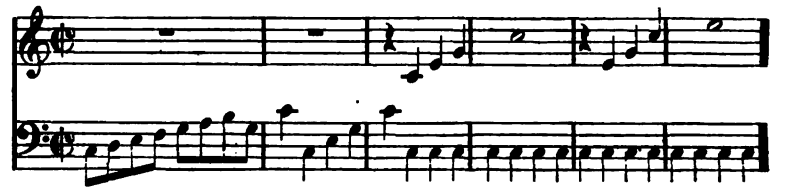


2. Vivace C. *3. Largo* $^{3}_{2}$. *4. Presto* ¢.

Abschriften. Partitur: Köchel — Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 36. 364.

331. Sinfonia a 3. Für 2 Violinen und Bass.

1. Turcaria.



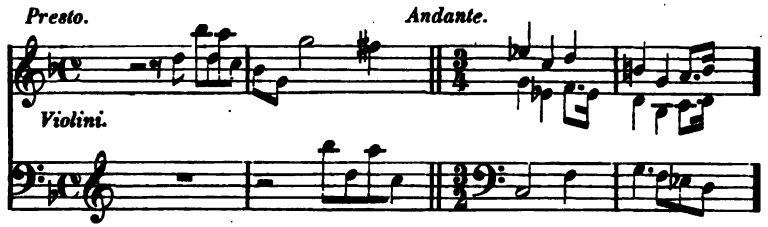
2. Passacaglia And. $^{3}_{4}$. *3. Janitschara* ¢. *4. Posta Turca.*

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 36. 363.

Anmerkung. Ganz abweichend, selbst für einen musicalischen Scherz, von der Schreibweise des J. J. Fux. Zweifelhaft.

332. Sinfonia a 4 zu G. Bononcini's Proteo sul Reno. Für 2 Violinen, Viola, Bass.

Comp. 1703.

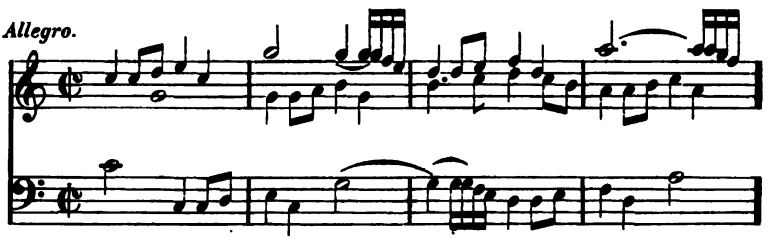


Abschriften. Partituren: *a)* In der k. k. Hofbibl. Proteo sul Reno. AN. 49. A. 51. — *b)* Wien. Mus. Ver. Arch. — Stimmen: Ebendaselbst. (Part. K.)

Anmerkung. Die Partitur der Operette in der Hofbibl. hat die Aufschrift: „Proteo sul Reno. Poemetto drammatico. Nel giorno del Nome della S. R. Maestà Giuseppe I. Poesia dal P. Ant. Bernardoni. Musica di Giov. Bononcini. Comp. l'anno 1703.“ Hierauf ist bemerkt: „Sinfonia a 4 dal Sgr. Giov. Gius. Fux.“

333. Ouvertüre zur Oper „Costantino“ von Ant. Lotti. Für 2 Violinen, Viola, Bass.

Comp. 1716.

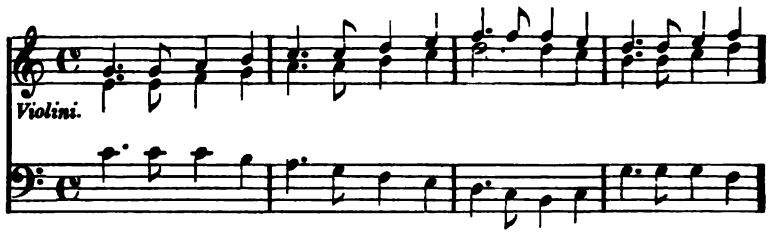


Abschriften. Partitur: In der k. k. Hofbibl. in Wien. AN. 52. E. 18. (Part. K.)

Anmerkung. Die Partitur der Hofbibl. hat den Titel: „Constantino. Dramma per musica. Poesia del Sig. Pariati, Musica dal Sgre. Ant. Lotti. In dem gleichzeitigen gedruckten Textbuche (Vienna, Van Ghelen 1716 im Wien. Mus. Ver. Arch.) ist bemerkt: „La Sinfonia precedente al dramma fù composta dal Sig. Gio. Gius. Fux, Maestro di Capp. di S. M. C. e Catt.

334. Ouvertüre. Für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, Fagott, Basso, Cembalo.

1. Ouvertüre.



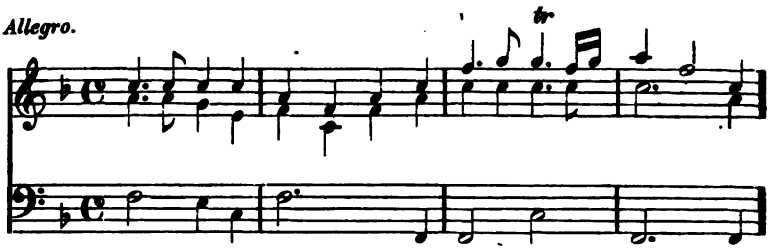
2. Rondo. 3. Bourrée. 4. Sarabande. 6. Gavotte.

Abschrift. Stimmen: In der kath. Hofkirche in Dresden. (Schr. II, Fach 4, Lage 4. Ouv. n. 1.)

Anmerkung. Nähert sich, wie die folgende, einer Suite oder Partita.

335. Ouvertüre. Für 2 Violinen, Viola, Bass, Oboe, 2 Cors de chasse

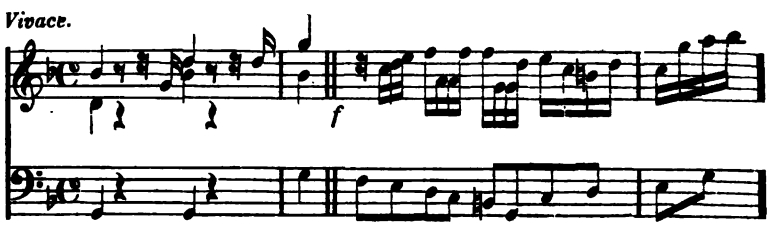
1. Ouvertüre.



2. Air lamentoso. 3. Due Menuetti. 4. Rigaudon. 5. Passepied. 6. Air. 7. Bourrée. 8. Gigue.

Abschrift. Stimmen: In der kath. Hofkirche in Dresden. (Schr. II, Fach 4, Lage 5. Ouv. n. 2.)

336. Symphonie a 4. Für 2 Violinen, Violoncell, Orgel conc., Violon obligat.

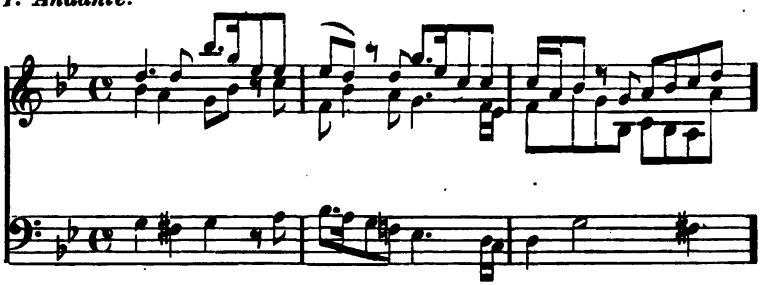


Abschriften. Partitur: L. Köchel. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch.

Anmerkung. Rhythmen und Tempo dieses ganz kurzen Musikstückes wechseln sehr häufig ab. Der Violon geht mit der Orgel unisono.

337. Septett. Für 4 Violinen, Viola, Violoncell, Violon.

1. Andante.



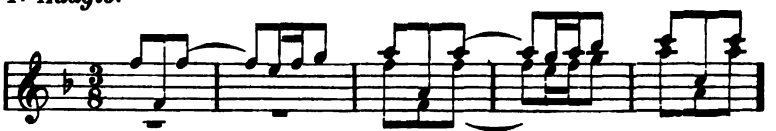
2. Sarrabande $^{3}_{2}$. *3. Passacaglia* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Partitur: Wien. Mus. Ver. Arch.

Anmerkung. Die Partita **320** a tre scheint die ursprüngliche Composition gewesen zu sein, die vielleicht von Fux selbst zum Septett erweitert wurde.

338. Sonate a 3. Für 2 Violinen conc., Orgel und Violoncell conc.

1. Adagio.



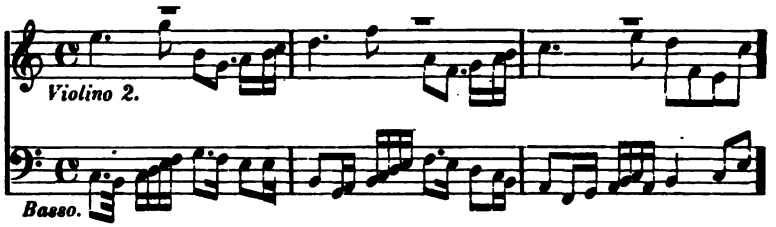
Violini.

2. Allegro $^{6}_{8}$.

Abschriften. Partitur: L. Köchel. — Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Archiv.

Anmerkung. Violoncell und Orgel gehen unisono. Auf dem Umschlag der Stimmen ist bei dem Namen des Componisten die Jahreszahl 1725 (wohl der Composition?) ausserdem vom 9. Juni 1726 bis 10. Februar 1769 21 Aufführungen angemerkt. Sie war wahrscheinlich zu kirchlichem Gebrauche bestimmt.

339. Sonate a 3. Für 2 Violinen conc., Violoncell und Orgel conc.



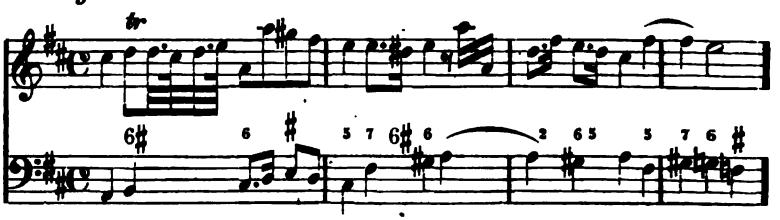
Das Allegro ist von einem kurzen Adagio $^{3}_{2}$ unterbrochen.

Abschriften. Partitur: L. Köchel. — Stimmen: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* Im Archiv der k. k. Hofcapelle. (Hier von 1737 bis 1747 = 12 Wiederholungen.)

Anmerkung. Wie in der vorhergehenden Sonate gehen Violoncell und Orgel unisono. Auf dem Umschlage der Stimmen des Wien. Mus. Ver. Arch. sind vom 14. Oct. 1725 bis 2. Dec. 1755 = 14 Aufführungen bemerkt. Die Compositionszeit sowie die Bestimmung für die Kirche dürfte daher bei beiden zusammenfallen.

340. Sonate a 3. Für 2 Violinen und Bass.

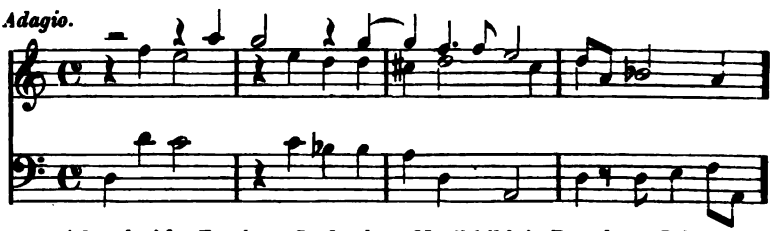
1. Adagio.



2. Allegro ¢. *3. Adagio* $^{3}_{4}$. *4. Allegro* $^{3}_{4}$.

Abschrift. Partitur und Stimmen: In der kath. Hofcapelle in Dresden. (Schr. II, Fach 4, Lage 2, n. 1.)

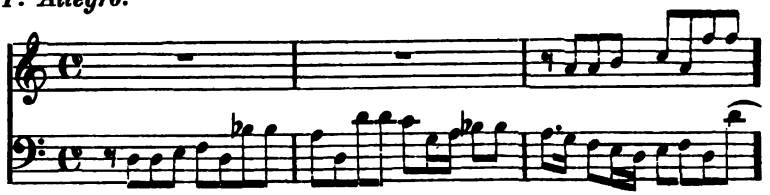
341. Sonate a 3. Für 2 Violinen und Bass.



Abschrift. Partitur: In der kön. Musikbibl. in Dresden. (Joh. Dism. Zelenka, Collect. Mus. Libr. III, pag. 91, 92.)

342. Sonate a 3. Für 2 Violinen, Bass und Fagott.

1. Allegro.

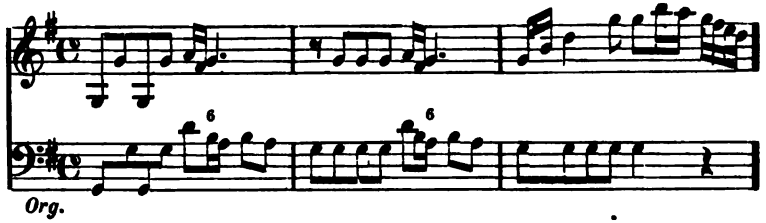


2. Grave. 3. Presto.

Abschriften. Partitur: In der kön. Musik-Hofbibl. in Dresden. (Joh. D. Zelenka Collect. Mus. Libr. III, pag. 87—89.)

343. Sonate a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass (Orgel).

1. Allegro.

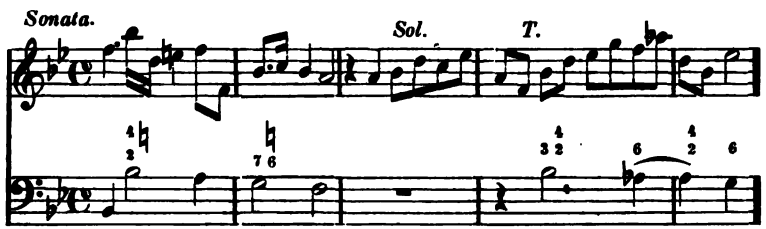


2. Largo $^{3}_{4}$. *3. Allegro* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 42. 117.

Anmerkung. Scheint für kirchliche Zwecke bestimmt gewesen zu sein.

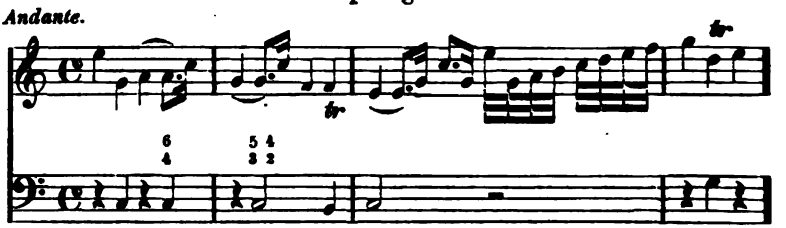
344. Sonata. Für 3 concertierende Violinen, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, Orgel.



Abschriften. Stimmen: *a)* Im Stifte Kremsmünster. H. 42. 118. — *b)* Im Archiv der k. k. Hofcapelle. Von 1741—1749 = 25 Wiederholungen.

Anmerkung. Wahrscheinlich ein Kirchenstück mit mässigen Anforderungen an die 3 concertierenden Violinen.

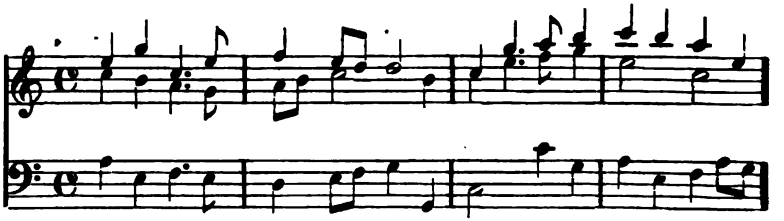
345. Sonata a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass — Fagott, Violoncell, Rip. Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 42. 119.

Anmerkung. Wie Partita **338** zu Kirchenzwecken: ein zusammenhängendes Stück, Allegro assai, mit einleitendem kurzem Andante.

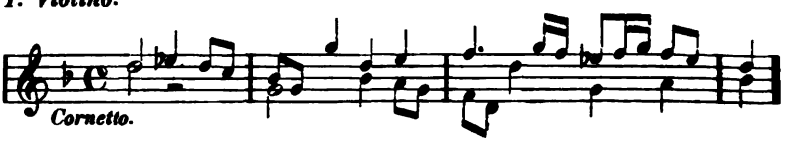
346. Sonata a 4. Für 2 Violinen, Viola und Orgel.



Abschriften. Partitur: In der kön. Musikbibl. in Dresden. (Joh. Dism. Zelenka Coll. Mus. Libr. III, pag. 89—91.)

347. Sonata a 4. Für Violine, Cornett, Posaune, Fagott und Orgel.

1. Violino.

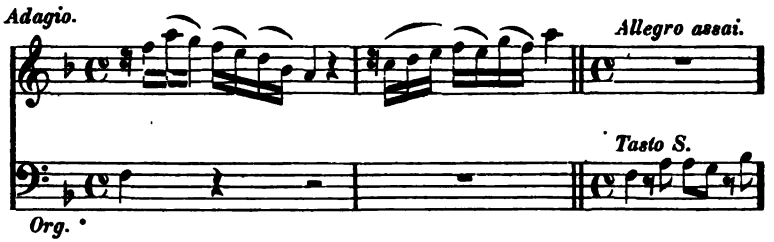


2. Allegro. 3. Adagio. 4. Allegro.

Abschriften. Partitur: In der kön. Musikbibl. in Dresden. (Joh. D. Zelenka Collect. Music. Libr. III, pag. 78—87.)

Anmerkung. Diese Collectanea wurden von Joh. D. Zelenka, einem Schüler von J. J. Fux während seines Aufenthaltes in Wien in den Jahren 1717, 1718 zusammengeschrieben.

348. Sonata a 4. Für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violen, Fagott, Orgel.

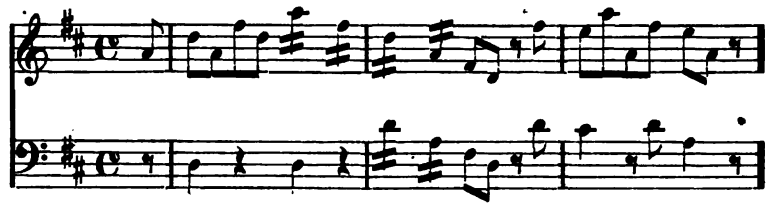


Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 42. 120. (1867 K.)

Anmerkung. Auf dem Titel wird Fux Kapellmeister der Kaiserin Amalie genannt, ausserdem sind 2 Aufführungen bemerkt vom 2. Febr. 1718 und 7. Dec. 1720. Diese Composition muss daher zwischen 1714 bis 1718 fallen, wo Fux Kapellmeister der Kaiserin Amalie war.

349. Sonata a 4. Für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.

1. Sonata.



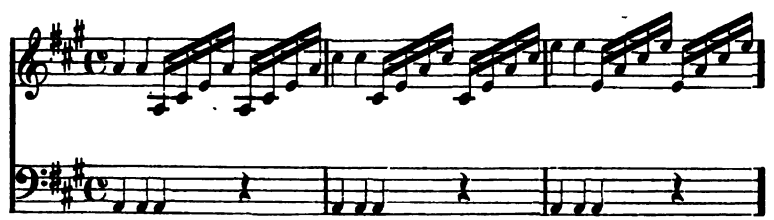
2. Largo $^{3}_{4}$. *3. Fuga* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 42. 121.

Anmerkung. Die 3 Stücke bilden nur eine und nicht zu lange Nummer.

350. Sonata a 4. Für 2 Violinen, Violetta, Orgel.

1. Sonata.

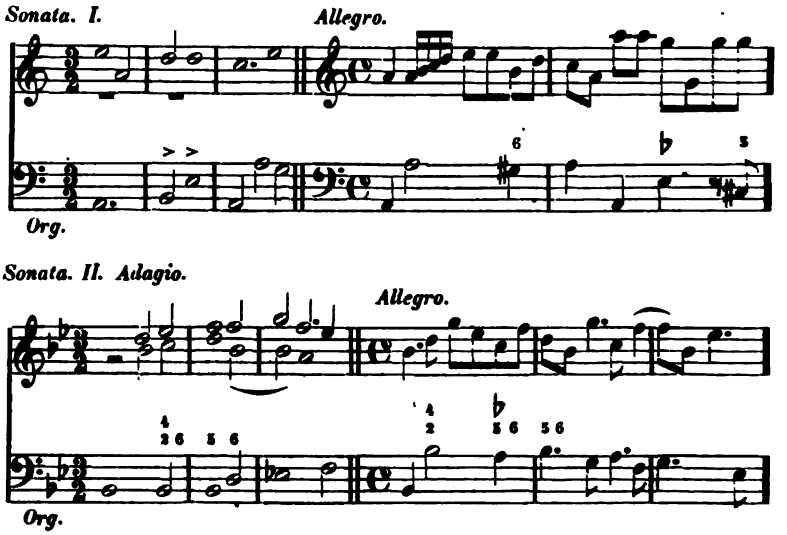


2. Largo $^{3}_{4}$. *3. Presto* C.

Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 50. 159.

Anmerkung. Alle 3 Stücke eine Nummer bildend.

351. Sonate a 3. Für 2 Violinen und Orgel.

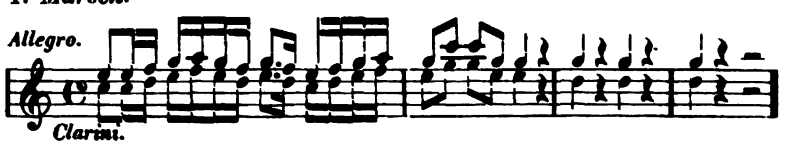


Abschriften. Stimmen: Im Stifte Kremsmünster. H. 50. 158. Von n. I im Archiv der k. k. Hofcapelle. (Hier von 1747 bis 1753 = 2 Wiederholungen angemerkt.)

Anmerkung. Zwei sehr kurze Musikstücke, die, wie es scheint, zu demselben Zwecke componiert wurden.

352. Serenata. Für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten.

1. Marsch.



2. Gigue. 3. Menuett. 4. Aria. 5. Ouverture. 6. Menuett. 7. Gigue. 8. Aria. 9. Bourrée I. II. 10. Intrada. 11. Allegro. 12. Rigaudon. 13. Ciaconna. 14. Gigue. 15. Finale.

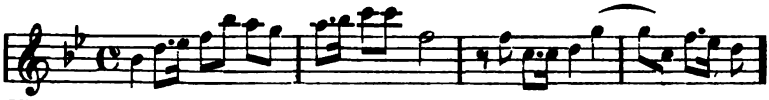
Ausgabe. Stimmen: Nürenberg, Felsecker's Erben: Concentus musico-instrumentalis 1701. n. 1 (7 Partite).

Anmerkung. Ein Exemplar dieser sehr selten gewordenen Ausgabe ist im Besitz von Prof. Richard Wagener in Marburg. Leider fehlt von der Violastimme ein Bogen. Der vollständige Titel lautet: „Concentus Musico-Instrumentalis in septem Partitas, ut vulgo dicimus, divisus, dedicatus

Josepho I, Romanorum Regi Authore Joanne Josepho Fux Sac. Caes. Maj. Musices Compositore. Opus I. Norimbergae, typis Haeredum Felseckerianorum. Anno MDCCI.“ Voraus geht ein Inhaltsverzeichniss der 7 Nummern, die Widmung an König Joseph I, eine Mahnung an den Musicus.

353. Sinfonia a 6. Für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, Fagott.

1. Allegro assai.



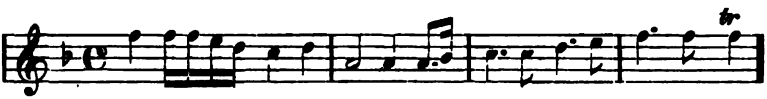
Violino e Oboe I.

2. Libertein. 3. Entrée. 4. Menuett. 5. Passepied. 6. Ciaconna.

Ausgaben. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701: Concentus musico-instrumentalis etc. n. II.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung n. **352.**

354. Ouvertüre a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass.

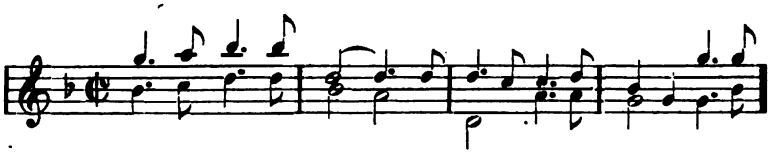


2. Aria. 3. Menuett. 4. Folie. 5. Bourrée. 6. Gigue.

Ausgabe. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701. Concentus musico-instrumentalis etc. n. III, Vgl. n. 352.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung **352.**

355. Ouvertüre a 6. Für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, Fagott.

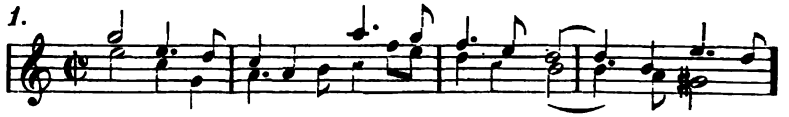


2. Rigaudon. 3. Bourrée. 4. Air la Double. 5. Menuett. 6. Aria in Canone. 7. Passe-caille.

Ausgaben. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701. Concentus musico-instrumentalis etc. n. IV.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung **352.**

356. Ouverture a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass.

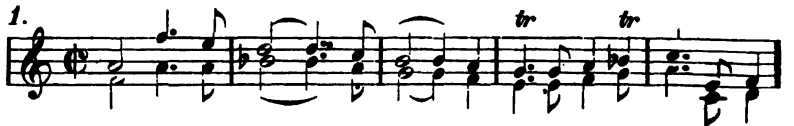


2. Aria. 3. Menuett. 4. Air de Volage. 5. Marche des Ecurieux (?). 6. L'inegalité.

Ausgaben. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701. Concentus musico-instrumentalis etc. n. V.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung **352.**

357. Ouverture a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass.



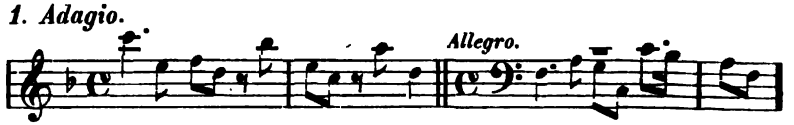
2. Menuett. 3. Gavotte. 4. Sarrabande. 5. Gigue.

Ausgaben. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701. Concentus musico-instrumentalis etc. n. VI.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung **352.**

358. Sinfonia a 2. Flauto, Basso e Cembalo.

1. Adagio.



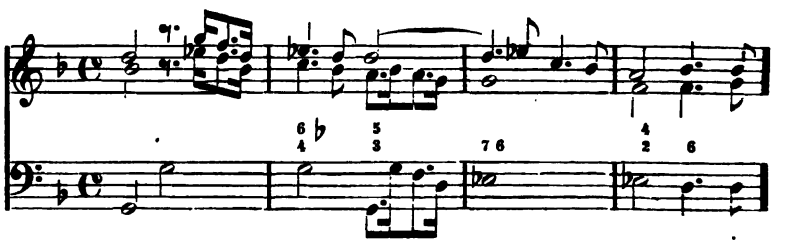
2. La joie des fidels sujets. 3. Aria italiana (francese). 4. Les ennemis confus.

Ausgabe. Stimmen: Nürnberg, Felsecker's Erben 1701. Concentus musico-instrumentalis etc. n. VII.

Anmerkung. Vgl. Anmerkung **352.**

359. Ouvertüre a 4. Für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen.

1. Ouvertüre.



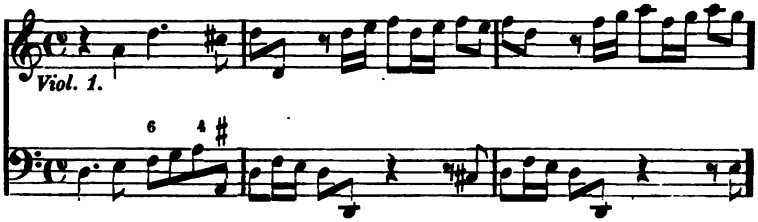
2. Aria $^{3}_{2}$. *3. Minuett* $^{3}_{4}$.

Abschriften. Partituren: In der kön. Bibl. in Berlin (an. 240).

Anmerkung. Die Oboen gehen grösstentheils unisono mit den Violinen.

360. Sonata a tre. Für 2 Violinen conc., Violoncell, Violon, Orgel.

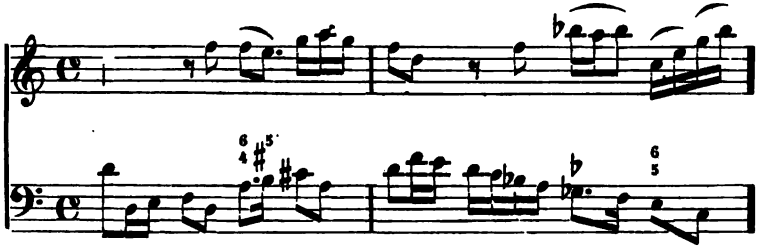
Presto.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1740 bis 1749 = 13 Wiederholungen.

361. Sonata a tre. Für 2 Violinen conc., Violoncell, Violon, Orgel.

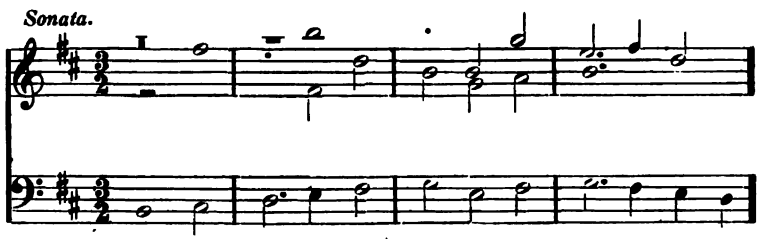


Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1750 = 18 Wiederholungen.

362. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.

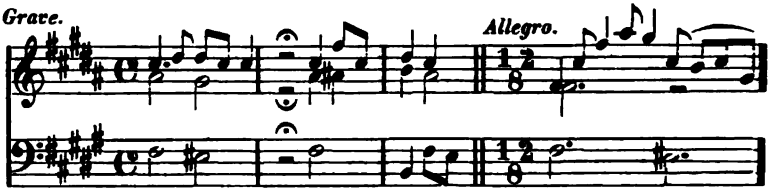
Sonata.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

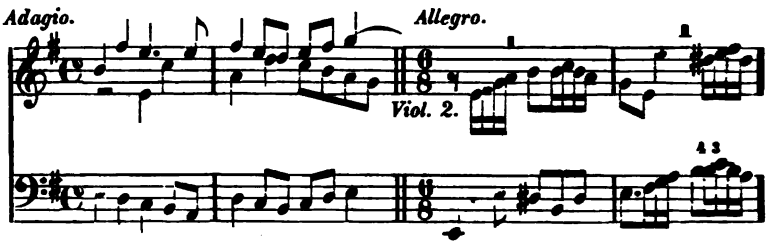
Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1750 = 24 Wiederholungen.

363. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



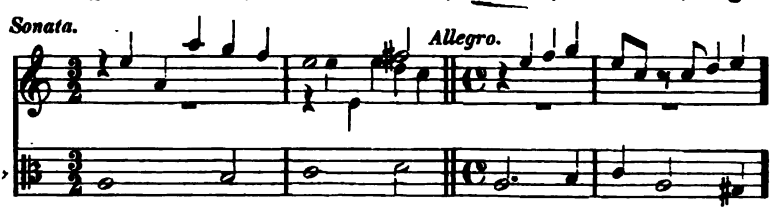
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1749 = 29 Wiederholungen.

364. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



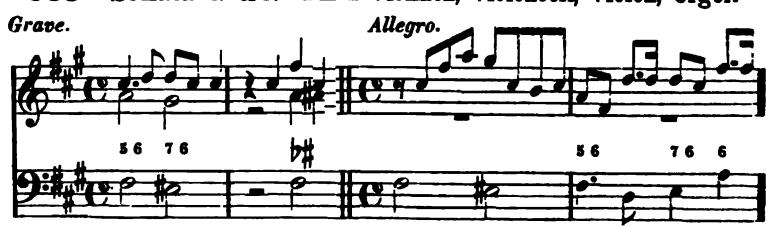
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1750 = 35 Wiederholungen.

365. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Posaune, Violoncell, Orgel.



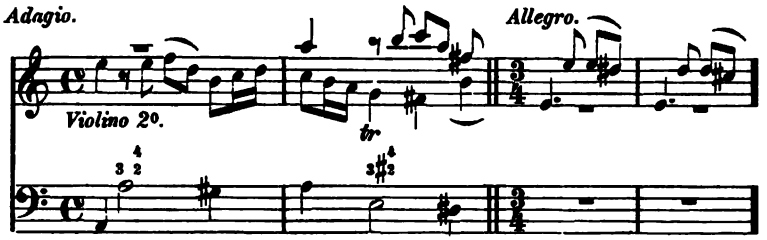
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1726 bis 1739 = 25 Wiederholungen.

366. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1726 bis 1739 = 16 Wiederholungen.

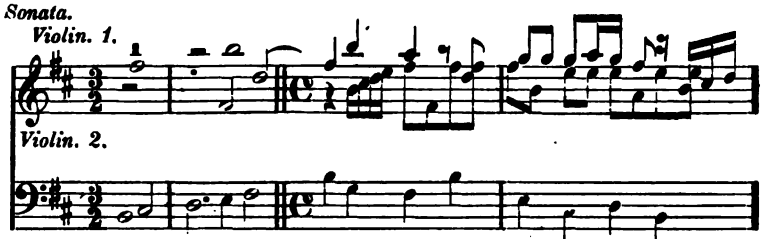
367. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1726 bis 1744 = 36 Wiederholungen, darunter 8. Juli 1728 in Gratz, 8. Juni 1732 in Prag; beide Male waren die Majestäten dort auf ihren Bereisungen.

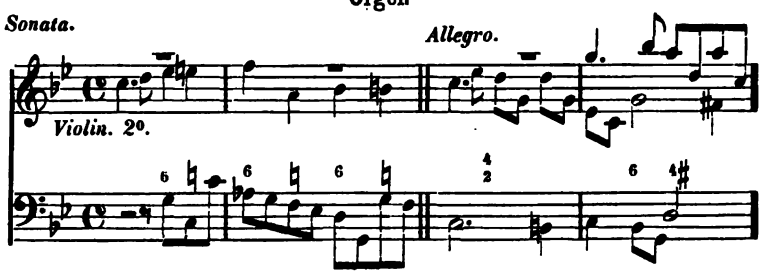
368. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1726 bis 1742 = 42 Wiederholungen angemerkt, davon 12. Aug. 1728 in Gratz, 20. Sept. 1732 in Linz. Vgl. Anm. **367.** — Dann steht auf dem Umschlag: Del Sgr. G. G. Fux, Compositore di S. M. C.; es fällt daher diese Composition zwischen 1698—1711.

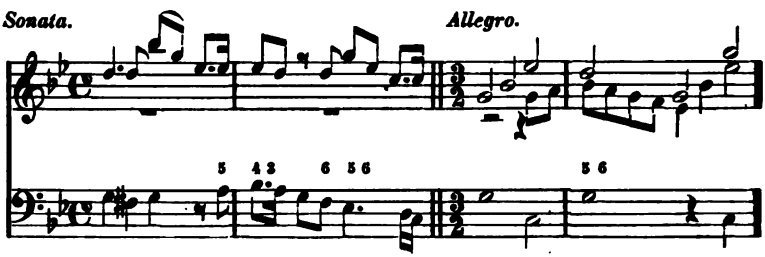
369. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell — Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1726 bis 1742 = 34 Wiederholungen angemerkt, darunter 15. Aug. 1728 in Gratz, 7. Aug. 1732 in Prag. Vgl. **367.**

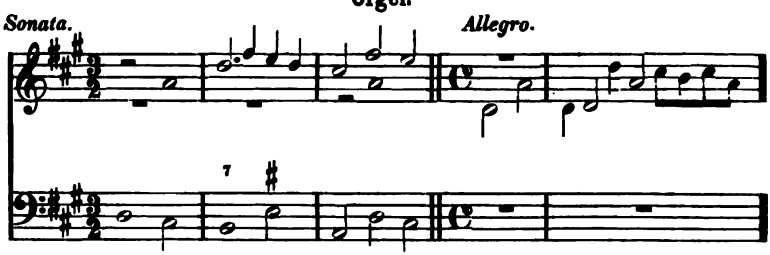
370. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1726 bis 1744 = 27 Wiederholungen, davon 21. Aug. 1728 in Klagenfurt, 11. Sept. 1728 in Triest (auf der Kaiserreise). — Auf dem Umschlage einer zweiten Abschrift (ohne Fagott) sind von 1741 bis 1750 weitere 37 Wiederholungen bemerkt. —Vgl. Part. **320.**

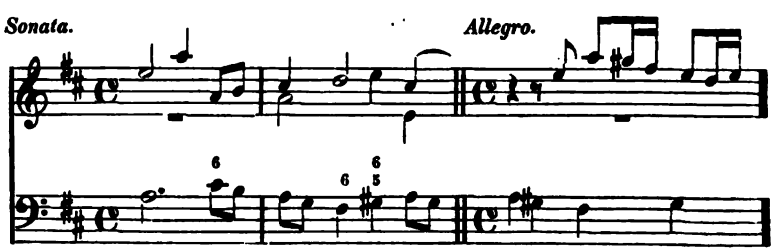
371. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Fagott, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1734 bis 1747 = 21 Wiederholungen.

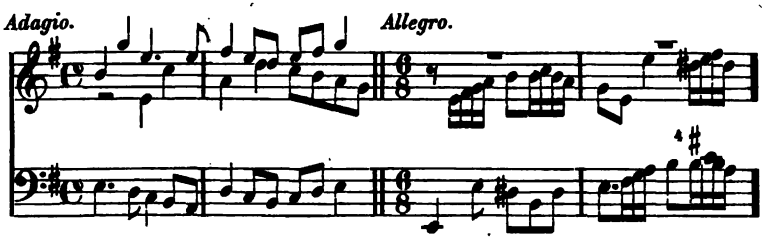
372. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1727 bis 1740 = 25 Wiederholungen, davon 27. Juli 1732 in Prag (Reise der Maj. nach Karlsbad).

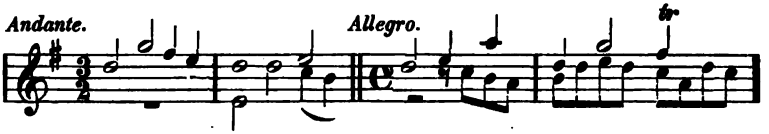
373. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofcapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1728 bis 1747 = 30 Wiederholungen, davon 29. Juli 1728 in Gratz.

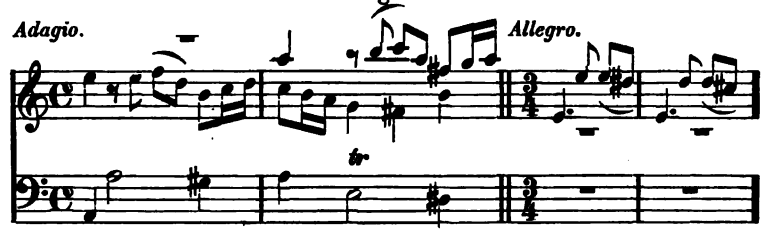
374. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1733 bis 1747 = 34 Wiederholungen angemerkt.

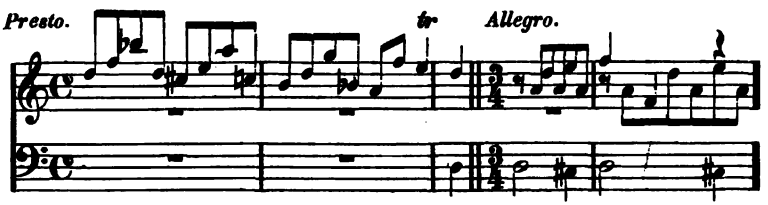
375. Sonata a tre. Für 2 conc. Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1749 = 19 Wiederholungen.

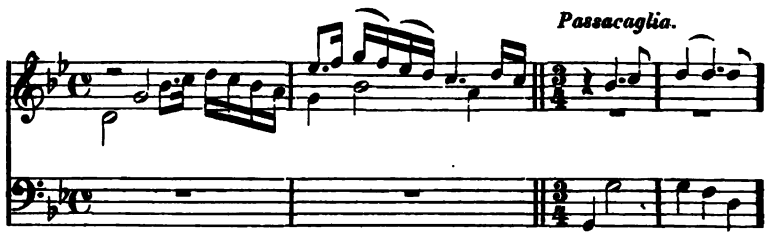
376. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1730 bis 1752 = 43 Wiederholungen angemerkt. Die Composition ist etwas ausgeführter, als gewöhnlich, frisch und toccatenartig.

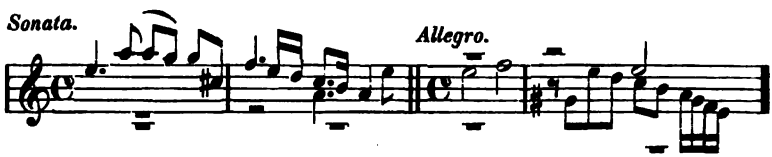
377. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell — Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1731 bis 1737 = 6 Wiederholungen.

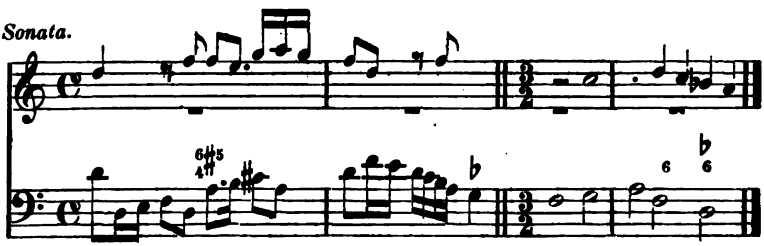
378. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell — Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1731 bis 1747 = 38 Wiederholungen.

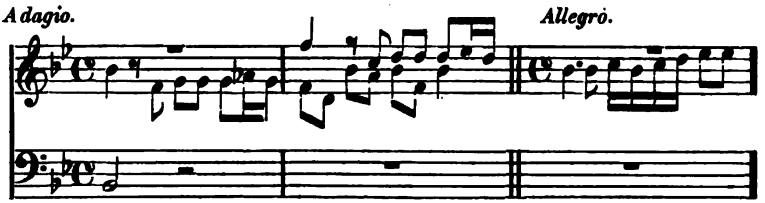
379. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

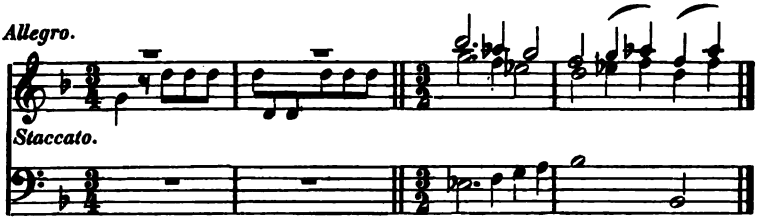
Anmerkung. Umschlag: Von 1732 bis 1751 = 10 Wiederholungen. — Ungewöhnlich ausgeführt in 3 Nummern.

380. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



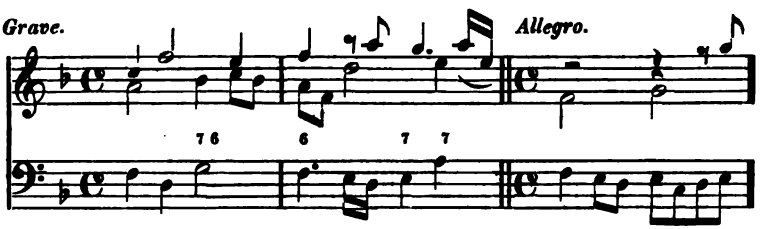
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1732 bis 1747 = 32 Wiederholungen.

381. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



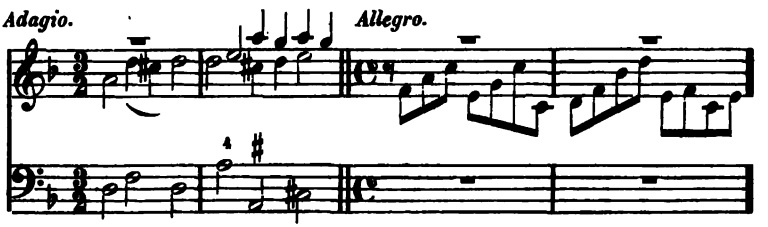
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Umschlag: Von 1732 bis 1746 = 31 Wiederholungen.

382. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



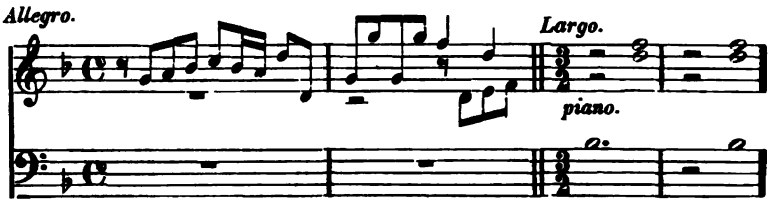
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Von 1735 bis 1747 = 26 Wiederholungen.

383. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



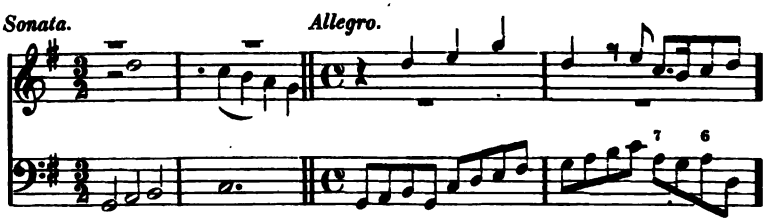
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofapelle.
Anmerkung. Von 1747 bis 1750 = 9 Wiederholungen angemerkt.

384. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



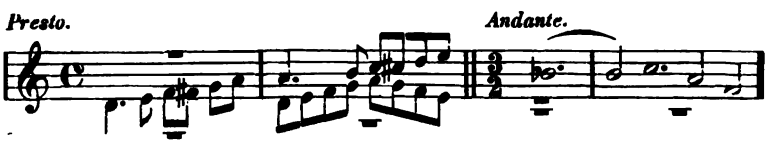
Abschriften. Stimmen: Im Archive der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Im J. 1749 = 2 Wiederholungen angemerkt.

385. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



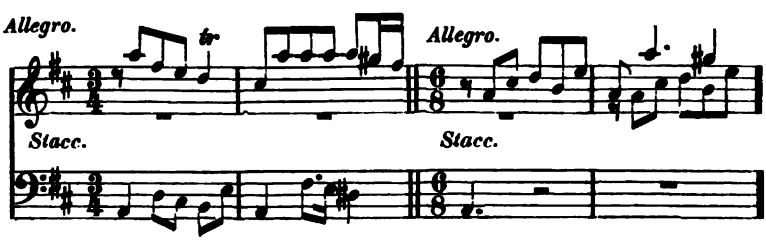
Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Von 1749 bis 1753 = 5 Wiederholungen angemerkt.

386. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.
Anmerkung. Von 1738 bis 1744 = 8 Wiederholungen angemerkt.

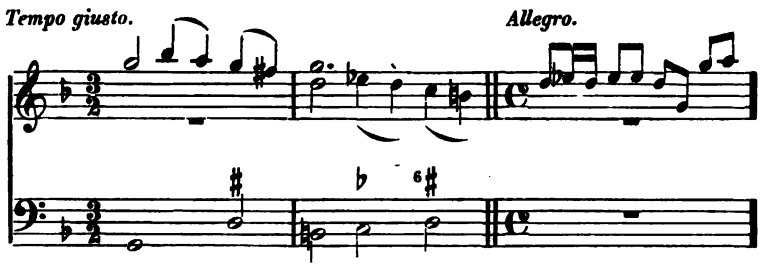
387. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1739 bis 1753 = 25 Wiederholungen.

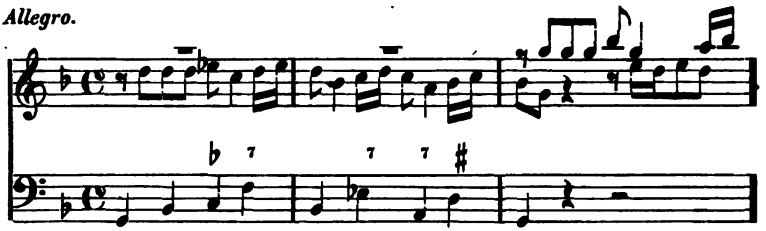
388. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1747 bis 1752 = 6 Wiederholungen.

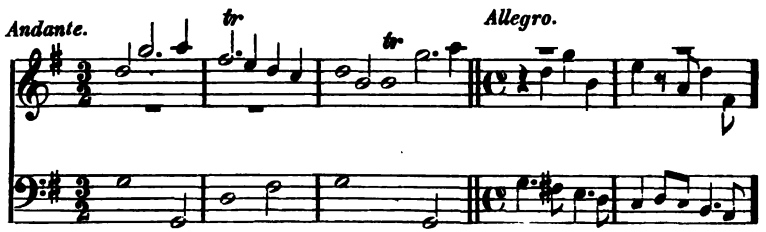
389. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1731 bis 1747 = 47 Wiederholungen. — Nur aus einem Allegro von 26 Tacten bestehend.

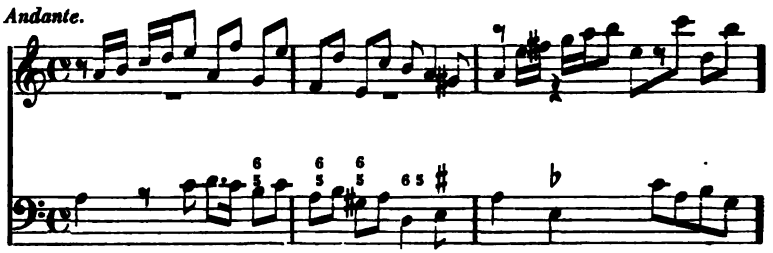
390. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1731 bis 1752 = 43 Wiederholungen, davon 23. Juli 1732 in Prag. Ungeachtet der zwei Sätze sehr kurz gefasst.

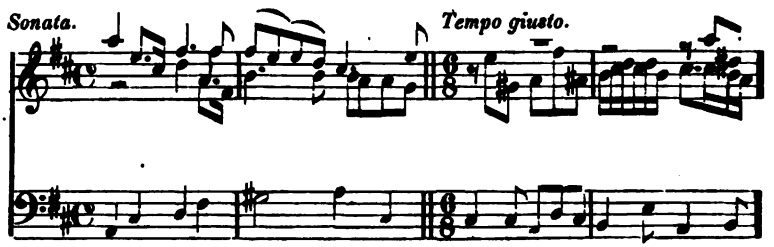
391. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1731 bis 1751 = 44 Wiederholungen, davon 6. Aug. in Prag. Wie **388** ff. sehr knapp gehalten.

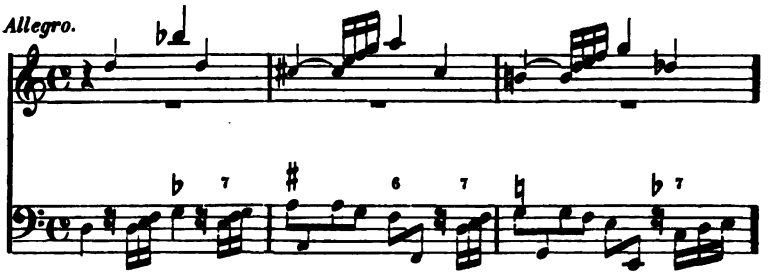
392. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1731 bis 1747 = 37 Wiederholungen. Sehr kurz.

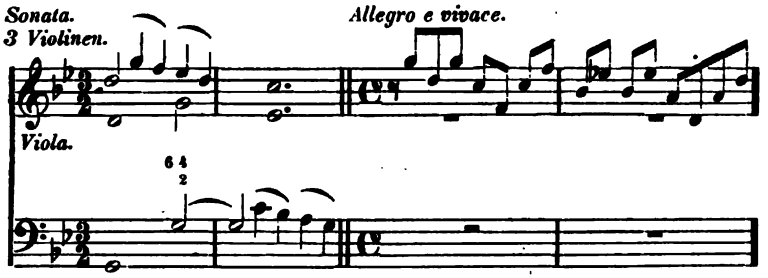
393. Sonata a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Im Arch. der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1731 bis 1747 = 40 Wiederholungen, davon 26. Juni 1732 in Karlsbad, 15. Aug. 1732 in Prag.

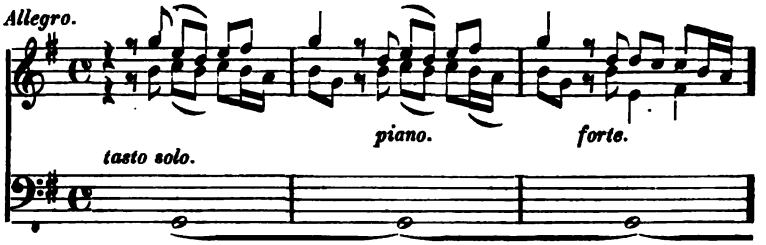
394. Sonata a tre. Für 3 conc. Violinen, Viola, Violoncell, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofcapelle.

Anmerkung. Umschlag: Von 1741 bis 1750 = 25 Wiederholungen angemerkt.

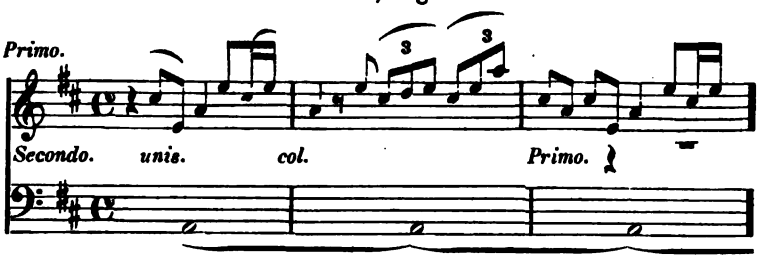
395. Sonata pastorale a tre. Für 2 Violinen Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.



Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1726 bis 1746 = 4 Wiederholungen. Wechsel des Rythmus, der Motive, von forte und piano häufig.

396. Sonata pastorale a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.

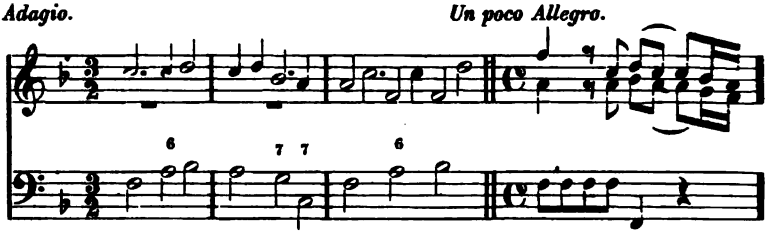


Abschriften. Stimmen: Im Archiv der k. k. Hofkapelle.

Anmerkung. Von 1726 bis 1749 = 6 Wiederholungen. Weiter ausgeführt mit grossem Wechsel von Solo und Tutti.

397. Sonata pastorale a tre. Für 2 Violinen, Violoncell, Fagott, Violon, Orgel.

Adagio. *Un poco Allegro.*

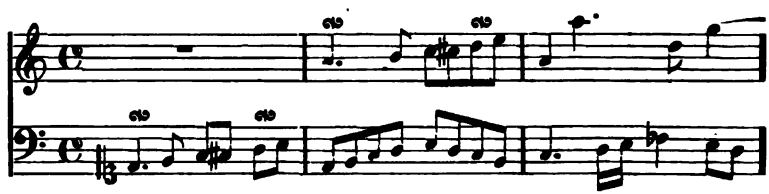


Abschriften. Stimmen: *a)* Im Archiv der k. k. Hofkapelle — *b)* Im Wien. Mus. Ver. Arch.

Anmerkung. Minder ausgeführt als **396**, aber ihr verwandt.

XI. Clavierwerke.

398. Sonate. Für Clavier.



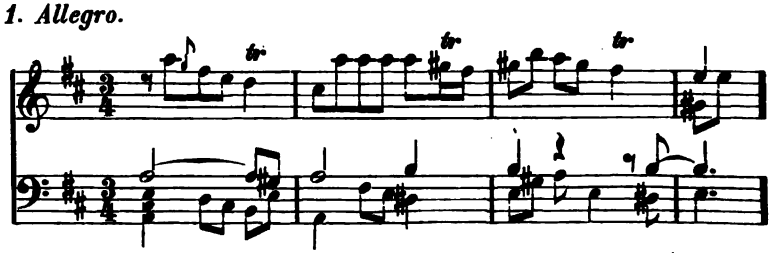
2. Andante $^{2}_{2}$. *3. Presto* C.

Abschriften: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel 6. Son. n. 1.

Anmerkung. Diese sowie die folgenden 5 Sonaten für Clavier bestehen aus 2 bis 3 sehr kurzen Sätzen, welche in Rhythmen und Charakter bedeutend contrastieren.

399. Sonate. Für Clavier.

1. Allegro.

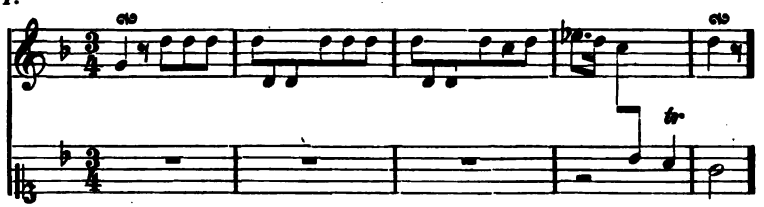


2. *Andante* C. 3. *Allegro* $^{6}_{8}$.

Abschriften: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel, 6. Son. n. 2.

400. Sonate. Für Clavier.

1.

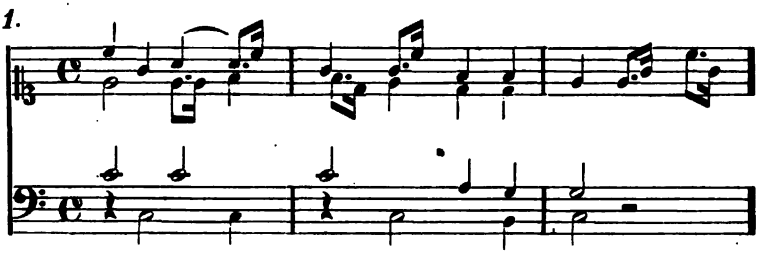


2. *Adagio* C *und* $^{3}_{2}$. 3. *Allegro* C.

Abschriften. *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel, 6. Son. n. 3.

401. Sonate. Für Clavier.

1.

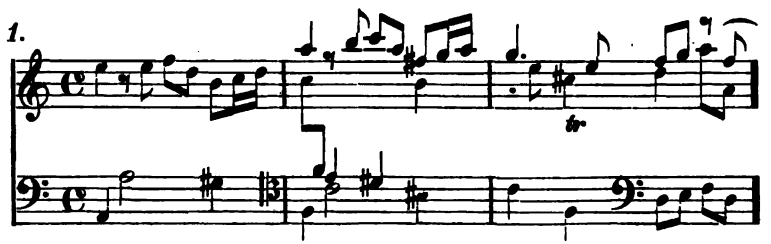


2. *Allegro assai* C.

Abschriften: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. —*b)* L. v. Köchel, 6. Son. n. 4.

402. Sonate. Für Clavier.

1.

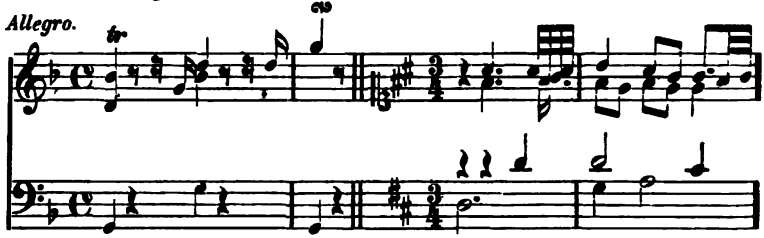


2. *Allegro* $^{2}_{4}$. 3. *Adagio* C.

Abschriften: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel, 6. Son. n. 5.

403. Sonate. Für Clavier.

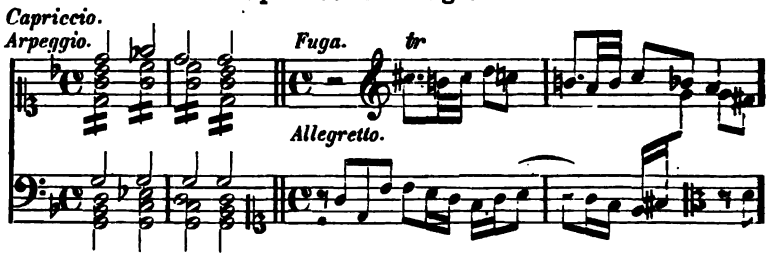
1. Vivace un poco. *2. Ciaccona.*



Abschriften: *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel 6 Son. n. 6.

Anmerkung. Die ganze Sonate besteht aus einer sehr kurzen Einleitung und einer mehr ausgeführten Ciaccona.

404. Capriccio und Fuge. Für Clavier.

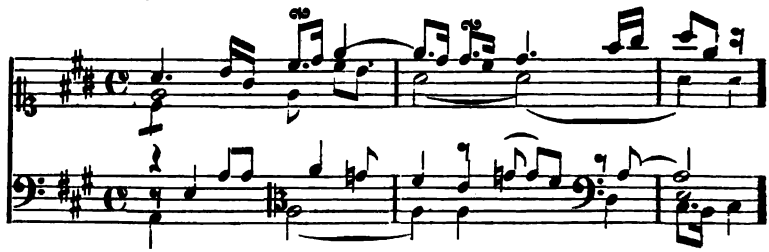


Abschriften. *a)* Im Wien. Mus. Ver. Arch. — *b)* L. v. Köchel.

Anmerkung. Die kurze Fuge wird von einem Adagio unterbrochen, daran schliessen sich noch mehrere Sätzchen.

405. Partie. Für Clavier.

1. Allemande.



2. Courante $^{3}_{4}$. *3. Gavotte* C. *4. Menuet en Rondeau* $^{3}_{4}$. *5. Sarabande* $^{3}_{4}$. *6. Gigue* $^{6}_{8}$.

Abschriften. In der kön. Bibl. in Berlin.

Register

der Namen und Gesangstexte des thematischen Verzeichnisses der Compositionen von J. J. Fux.

Die mit fetter Schrift gedruckten Zahlen bedeuten die Nummern des Verzeichnisses, die mit gewöhnlicher Schrift das Stück der Nummer.

Accogliere o Piaceri. Chor Op. **310.** 2.
Ad te levavi. Offert. **153.**
Afflicta mater. Hymn. **290.**
A forza di soffrir. Ar. Op. **304.** 6.
Agli amanti. Ar. Op. **316.** 4.
Agnus Dei, sechstes Stück der Messe.
A legnar dai. Ar. Op. **318.** 10.
Al gran Padre. Ar. Op. **296.** 3.
Alle ninfe. Chor. Op. **307.** 2.
Al magnanimo. Ar. Op. **315.** 6.
Al mancar. Ar. Op. **310.** 6.
Alma Redemptoris. Hymn. **185** bis **202.**
Alme grandi. Ar. Op. **314.** 5.
Alme sante. Ar. Op. **298.** 3.
A l' or che qui. Ar. Op. **308.** 16.
Al perir degli altri. Ar. Op. **292.** 16.
Al Romano genio. Chor. Op. **315.** 40.
Al suo amato. Ar. Op. **314.** 22.
Al tuo piè. Ar. Op. **299.** 4.
Amabil mio Gesù. Ar. Or. **296.** 9.
Amor è un bel. Ar. Op. **307.** 7.
Amor non è. Ar. Op. **314.** 10.
Anche in braccio. Ar. Op. **312.** 15.
Ancioni G. B. Verf. des Textes zur Op. **307.**
Andiamo, andiam. Chor. Op. **312.** 19.
Angelica vincitrice. Op. **310.**
Angelis suis mandavit. Grad. **143.**
Angustiae Hym. mist. dolor. **290.**
Animato dal mio. Ar. Or. **295.** 3.
A placare una. Ar. Op. **316.** 10.
Appena incommincia. Ar. Op. **306.** 5.
Ardenti sospiri. Ar. Op. **314.** 23.
Arder posso. Ar. Op. **316.** 3.
Arde tacer. Ar. Op. **316.** 14.
Ardo per chi non sò. Ar. Op. **312.** 7.
A solis ortus. Hymn. **203.**
Asperges me. Hymn. **204.** 1 — 6.
A te il mio amor. Ar. Op. **315.** 32.
Aurem benigne. Hymn. **279.** 1.
Aurora di quel. Ar. m. Chor. Op. **314.** 31.
Ave Maria. Hymn. der mys. Dol. **289.**
Ave Maria gratia. Off. **151.** Grad. **145.**
Ave mundi spes. Mott. **171.**
Ave o puerpera. Mott. **172.**
Ave pia stella. Mott. **173.**
Ave Regina. Hymn. **205** — **226.**
Ave Salus mundi. Mott. **163.**
Aveva ancor bambino. Ar. Or. **300.** 10.
Avvampar. Duo. Op. **312.** 24.

Beata quoque. Hymn. **281.** 2.
Beati omnes. Psalm der Vesp. **68.**
Beati omnes qui timent. Hymn. **227.**
Beatus auctor seculi. Hymn. **228.**
Beatus vir. Psalm 3. der Vesp. **58** bis **64.** **66.** besonders comp. **80** bis **82.**

Bei Lauri crescete. Quart. Op. **308.** 23.
Bella Psiche. Chor Op. **313.** 6.
Belle Dive. Ar. Op. **305.** 8.
Belle fiamme. Ar. Op. **305.** 4.
Benedicta quae lilium. Mott. **174.**
Benedictus, fünftes Stück der Messen.
Benedictus Dominus. Psalm der Vesp. **67.**
Benedictus es. Grad. **144.**
Benedixisti Domine. Offert. **150.**
Bernardoni Ant. Verf. der Texte zu den Op. **301. 303. 304.**
Bianca innocente. Ar. Op. **311.** 17.

Cambia in fulmine. Ar. Op. **315.** 28.
Canzon a tre. 329.
Care pupille. Ar. Op. **306.** 2.
Cari pegni. Ar. Or. **292.** 23.
Caro mea vere. Mott. **164.**
Caro mio ben. Ar. Op. **305.** 9.
Caro mio Dio. Ar. Or. **300.** 12.
Casta parentis. Hymn. **229.**
Casti e innocenti. Chor. Op. **314.** 29.
Ceda Roma. Chor. Op. **315.** 2.
Celebremus cum. Mott. **181.**
La Cena del Signore. Or. **298.**
Che bell' amar. Ar. Op. **318.** 12.
Che vuol dir. Ar. Op. **305.** 3.
Chi a l' inferno. Ar. Or. **291.** 18.
Chi amato ai pentimento. Chor. Or. **298.** 12.
Chi di Febo. Ar. Op. **317.** 24.
Chi di noi. Ar. Op. **303.** 6.
Chi ha vergogna. Ar. Or. **297.** 8.
Chi lascia di sperar. Ar. Or. **295.** 17.
Chi nel camin. Ar. Op. **318.** 7.
Chi ti conosce. Duo. Or. **300.** 13.
Christi filii summi. Mott. **175.**
Ciò che Marte. Ar. Op. **304.** 10.
Clavier-Compositionen. 398 bis **405.** — Sonate **398** bis **403.** — Capriccio **404.** — Partita **405.**
La Clemenza d' Augusto. Op. **301.**
Coeli Deus. Hymn. der Vesp. **68.** — Hymn. **230.**
Col pianto i piedi. Ar. Or. **298.** 6.
Col suo late. Ar. Or. **292.** 17.
Come Dio. Ar. Or. **296.** 8.
Come la vaga. Ar. Op. **317.** 21.
Communiones. Hymn. **284** bis **287.**
Completorien. 126 bis **129.** — Psalmen daraus **130** bis **136.**
Componimento pastorali-eroico — per camera — C. da camera per musica — C. per musica. S. **Opern.**
Concentus musico-instrumentalis. 352 bis **358.**
Concussum est mare. Mott. **177.**
Confitebor. Psalm 3 der Vesp. **58** bis **67. 69.** besonders comp **76** bis **79.**
Con il regno. Ar. Op. **315.** 21.
Con l' amor. Ar. Op. **317.** 9.
Con la scorta. Ar. Op. **315.** 29.
Con la speme. Chor. Op. **317.** 3.
Con lei di lieta. Ar. Op. **305.** 13.
Con lo sdegno. Chor. Op. **310.** 12.
Con l' umor di poche. Ar. Or. **291.** 14.
Con piacer io. Ar. Op. **317.** 12.
Contro di me. Duo Or. **293.** 20.
Cor infido. Ar. Or. **294.** 8.
La Corona d' Arianna. Op. **317.**
Corre a l' onda. Ar. Or. **293.** 5.
Cosi un pare. Ar. Op. **311.** 7.
Costanza e fortezza. Op. **315.**
Credi a me. A. Op. **309.** 12.
Credidi propter. Hymn. **231.**
Credo, drittes Stück der Messe.
Credo appena. Ar. Op. **304.** 8.
Cristo a salvarti. Ar. Or. **298.** 10.
Cristo nell' orto. Or. **296.**
Cum invocarem. Psalm des Complet. **126** bis **129.** besonders comp. **130.**
Cupeda Donato. Verf. der Texte zu den Opern. **302. 305.**

Da Cristo che. Ar. Or. **297.** 18.
Da due pupille. Ar. Op. **307.** 11.
Dafne in Lauro. Op. **308.**

D' Alcina ch' ella. Chor. Op. **310.** 14.
Dal crudel suo. Ar. Or. **298.** 11.
Dall' arte amica. Ar. Op. **318.** 13.
Dal limbo già. Ar. Or. **296.** 17.
D' alma rea. Ar. Or. **298.** 13.
Dal mio sen. Ar. Op. **310.** 31.
D' amante regnante. Ar. Op. **304.** 11.
Da me stesso. Ar. Op. **303.** 8.
Dammi delle mie. Ar. Or. **299.** 7.
Dammi diletta. Ar. Or. **292.** 12.
Da quel dì. Ar. Op. **303.** 5.
La Decima fatica d' Ercole. Op. **307.**
Del mater alma. Hymn. **232.**
De la gloria. Ar. Op. **305.** 12.
De la morte. Ar. Op. **310.** 16.
De le sfere. Ar. m. Chor. Op. **316.** 22.
Del mio cor. Ar. Or. **297.** 20.
Del pentito Israelle. Chor. Or. **295.** 24.
Del vecchio Adamo. Chor. Or. **296.** 2.
La deposizione della croce. Or. **300.**
De profundis clamavi. Psalm **130.** Psalm der Vesp. **68.**
De tuoi rai. Ar. Op. **311.** 18.
Deus tu convertens. Offert. **142.**
Di al tuo amor. Ar. Op. **317.** 17.
Di amor gli eccelsi. Chor Op. **314.** 18.
Diana placata. Op. **311.**
Di che l' amo. Ar. Op. **317.** 29.
Di Cintia a. Chor. Op. **308.** 8.
Di cite pusillanimes. Hymn. Com. **286.**
Di doni celesti. Chor Or. **293.** 2.
Di donna reale. Ar. Op. **305.** 2.
Dies irae, zweites Stück der Messe für die Verstorbenen **57.**
Di lagrime amare. Ar. Op. **300.** 6.
Dio pietoso. Ar. Or. **293.** 7.
Dio potea mandar. Ar. Or. **293.** 17.
Dio ti vole. Terz. Or. **293.** 15.
Di questo giorno. Duo Op. **309.** 23.
Di quest' opera. Ar. Or. **298.** 8.
Dir che ne lumi. Chor. Op. **318.** 16.
Di salute. Chor Or. **293.** 22.
Di Saturno. Chor. Op. **316.** 8.
Il Disfacimento di Sisara. Or. **295.**
Di sue glorie. Ar. m. Chor. Op. **305.** 20.
Di un giorno. Ar. m. Chor. Op. **312.** 27.
Di vostra libertà. Chor. Op. **317.** 22.
Dixit Dominus. Psalm 1. der Vesp. **58** bis **66. 69.** — besonders comp. **70** bis **76.**
Domine fac mecum. Offert. **155.**
Domine in auxilium. Offert. **154.**
Domine Jesu, Theil des Dies Irae.
Domine non est. Psalm der Vesp. **68.** Hymn. **233.**
Domine probasti me. Hymn. **234.**
Dominus dabit. Hymn. d. Commun. **285.**
Domus pudici. Hymn. **235.**
Dona nobis (fuga). Hymn. **236.**
La Donna forte. Or. **292.**
Donna già fresca. Ar. Op. **313.** 4.
Donna ti disse. Ar. Or. **300.** 4.
Dopo il nemico. Ar. Op. **304.** 4.
Dover arder. Ar. Op. **304.** 5.
Dovrian tutti. Ar. Op. **316.** 16.
Dovunque striscia. Ar. Op. **313.** 12.
Dramma per musica. S. **Opern.**
D' un giusto sdegno. Ar. Or. **295.** 9.
D' un pensier. Ar. Op. **309.** 15.

Ecce lignum crucis, Hymn. mist. dol. **290.**
Ecce nunc benedicite. Psalm der Complet. **118** bis **129.** — besonders comp. **132.**
Ecce sacerdos magnus. Mott. **166.**
Ecce virgo concipiet. Hymn. z. Comm. **287.**
Ecco il primo. Duo Or. **292.** 10.
Ecco l' uom. Chor. Or. **299.** 2.
Ecco mio Dio. Ar. Or. **294.** 19.
Egli è in tutto. Ar. Or. **294.** 13.
Egredere moestissima. Hymn. mist. dol. **290.**
E indegno del trono. Ar. Or. **291.** 21.
Elisa. Oper **312.**

Enea negli Elisi. Oper 318.
Enixa est puerpera. Hymn. 237.
Entro il petto. Ar. Or. 295. 5.
E radicato. Ar. Or. 294. 6.
Estote fortes. Offert. 159.
Et mane videbitis. Grad. 143.
E troppo orribile. Ar. Op. 297. 15.
Exaltabo. Psalm der Vesp. 67.
Excita potentiam. Grad. 149.
Ex Sion Species. Grad. 138. 139.
E ver che al par. Ar. Op. 307. 9.
E ver parlo. Ar. Or. 297. 14.

Faccia i nodi. Ar. Op. 311. 6.
Fà ch'ei vada. Ar. Op. 309. 6.
Fa come l'ape. Chor. Op. 317. 14.
Fa gran Dea. Ar. Op. 311. 10.
Fan gli amanti. Ar. Op. 308. 12.
Fanno i miei. Ar. Op. 317. 7.
Fa peggior. Ar. Or. 297. 16.
Farò che per un poco. Ar. Op. 315. 12.
Fausto a noi. Chor Op. 315. 27.
La Fede sacrilega. Or. 291.
Felice Io. Ar. Op. 309. 19.
Ferma o cara. Ar. Op. 308. 9.
Festa teatrale. S. Opern.
Fido e pio sia. Ar. Or. 299. 18.
Fier guardo. Ar. Op. 313. 17.
Figlio a lei. Ar. Or. 299. 13.
Figlio audace. Ar. Op. 313. 18.
Finche sola. Ar. Op. 311. 9.
Foeno jacere. Hymn. 238.
Il Fonte della salute. Or. 293.
Fonti che qui. Ar. Or. 295. 16.
Fosca nube. Ar. Op. 312. 12.
Fossi pur d'amor. Ar. Op. 303. 9.
Fra due nembi. Ar. Or. 291. 11.
Fù d'amore opra. Ar. Or. 296. 6.
Fu pur troppo. Ar. Or. 294. 15.

Gaudet Chorus. Hymn. 239.
Geni eroici. Duo Op. 314. 8.
Gesù Cristo negato da Pietro. Or. 297.
Giunone placata. Op. 316.
Gli spazi del mondo. Ar. Op. 305. 14.
Gloria, zweites Stück der Messe.
Gloria in excelsis. Hymn. myst. gaud. 289.
Gloria tibi. Hymn. 240.
Godi o fede. Duo Or. 294. 21.
Godi tu. Ar. Op. 303. 12.
Gradualien. 137 bis 148.
Grande pietoso. Chor Or. 292. 5.
Gran Diva possente. Chor Op. 315. 15.
Gratulemur in hac. Offert. 152.
Grazie ed Amori. Chor Op. 313. 4.
Guarda Orazio. Ar. Op. 315. 33.
Guerra, guerra Valerio. Ar. 315. 39.

Hai di padre. Ar. Op. 311. 15.
Hai presente. Ar. Op. 317. 23.
Hymnen. 185 bis 200.

I' abborrisco. Ar. Op. 312. 12.
Ibant Magi. Hymn. 241. 1 bis 3.
I delitti Astrea. Ar. Or. 291. 17.
Il colpevole son Io. Ar. Op. 311. 13.
Il diventar. Ar. Or. 299. 10.
Il nocchier che già. Ar. Op. 310. 30.
Il tuo cor. Ar. Op. 317. 27.
Il valor e l' alto. Ar. Op. 307. 15.
Il vincere superbi. Ar. Op. 304. 15.
Il voler vincer. Ar. Op. 308. 20.
I miei dolenti. Ar. Op. 306. 3.
In convertendo Dominus. Hymn. 242.
In exitu Israel. Hymn. 243.
In faccia di morte. Duo Or. 292. 22.
Infedel che sia. Ar. Op. 306. 6.
Ingrato. Ar. Or. 291. 10.
In justitia tua. Hymn. 282.
In quei che volgi. Ar. Op. 312. 17.
In quel volto. Ar. Op. 308. 15.
Instrumental-Compositionen. 319 bis 397.
In te Domine. Psalm. Complet. 126 bis 129. besonders comp. 130.
In te mundus. Hymn. 244.
Intende voci. Offert. 156.
Io di Lete. Ar. Op. 309. 10.
Io fu sin or. Ar. Or. 294. 16.

Io gia salva. Ar. Or. 298. 10.
Io non potea. Ar. Op. 310. 12.
Io sento un freddo. Ar. Op. 309. 6.
Io so ch' esulta. Ar. Op. 314. 28.
Io so con cento. Ar. Op. 308. 19.
Io svenai. Ar. Op. 304. 13.
Io tra l' ombre. Ar. Op. 305. 18.
Io vò che solo. Ar. Op. 303. 10.
Iste est sanctus. Mott. 180.
Iste sanctus pro lege. Mott. 178.
Isti qui ainicti. Mott. 182.

Jam plena gratia. Hymn. myst. gaud. 289.
Jam sol recedit. Hymn. 245.
Janitor coeli. Hymn. 281. 1.
Julo Ascanio. Op. 304.
Justum aeduxit. Mott. 179.

Kyrie, erstes Stück der Messe und Litanei, zweites des Requiem.
Kyrie eleison, Christe eleison, Christe audi nos, erstes Stück der Litanei. 115 bis 123.

Laetatus sum. Psalm 3 der Vesp. 60. — besonders comp. 102 b. 106.
La fortuna di un. Ar. Op. 310. 10.
L'alme ingannar. Ar. Op. 309. 14.
La mia morte. Duo Op. 310. 18.
La mia vita. Ar. Op. 310. 13.
La Regina de lampi. Chor. Op. 316. 9.
L'arte di ben amar Ar. Op. 314. 24.
La sapienza incarnata. Chor. Or. 296. 12.
Lasica la spoglia. Ar. m. Chor Op. 313. 19.
Lascio d' esser ninfe. Ar. Op. 308. 21.
La speme degli amanti. Chor. Op. 317. 31.
Laudabo Dominum. Psalm. Vesp. 67.
Lauda Jerusalem. Psalm. Vesp. 66. 67. — besonders comp. 111 bis 114.
Laudate Dominum. Psalm 5. Vesp. 58 bis 64. 67. 69. — besonders comp. 91 bis 94.
Laudate pueri. Psalm 3. Vesp. 58 bis 66. 69. — besonders comp. 84 bis 90.
La vampa del mio, Ar. Op. 317. 30.
La vergogna. Ar. Op. 317. 25.
La virtù sbandita. Ar. Op. 305. 17.
Le gioje d'amore. Ar. Or. 294. 11.
L'empie reste. Ar. Or. 291. 15.
Leon di stragi. Ar. Op. 318. 10.
Lettioni da morte. Hymn. 288.
Le tue fiamme, Ar. Op. 312. 10.
Le vaganti. Chor. Op. 314. 25.
Libera me Domine. (Requiem) 54. Hymn. 246.
Lieto i 'torno. Ar. Op. 315. 9.
L' impossibil del mistero. Ar. Or. 298. 18.
Lingua mea dic. Offert. 161.
L' innocenza la fede. Madr. Or. 291. 13.
L' innocenza non vive. Ar. Or. 297. 6.
Litaneien. 115. bis 125. — Lauretanae 115 bis 119. — S. Dei genitrix 120. — S. Maria 121. — Mater divinae gratiae 122. — Mater salvatoris 123. — Mater amabilis 124. — Mater inviolata 125.
Lode a Dio. Chor. Or. 298. 2.
Lodi a Vesta. Chor. Op. 315. 8.
L' odio non parla. Ar. Or. 291. 16.
Lo sò Gesù. Ar. Or. 297. 4.
Luce e guida. Ar. Op. 313. 13.
Lucis creator. Hymn. 247.
Lungi n' andrò. Ar. Op. 316. 18.
Lusingato dai fiori. Ar. Op. 308. 6.

Maddali Bernardino. Verf. des Textes zum Orat. 294.
Madre d' Amor. Ar. Op. 313. 3.
Madre potessi. Ar. Or. 300. 9.
Magnificat, letzter Psalm der Vesp. 58 bis 64. 66 bis 69. — besonders comp. 93 bis 101.

Mai più bella. Chor. Or. **291.** 2.
Mai sul Gange. Chor. Op. **318.** 4.
Mai brama il regno. Ar. Op. **315.** 34.
Manchi agli altri. Ar. Or. **297.** 5.
Manus tuae fecerunt. Hymn. Lett. **288.**
Mater facta. Hymn. **248.**
Meco venga geloso. Ar. Op. **310.** 25.
Me credendo. Ar. Op. **312.** 11.
Me infelice. Ar. Op. **303.** 14.
M' empie di crudeltà. Ar. Op. **310.** 17.
Men fiera. Ar. Op. **312.** 14.
Il Mese di Marzo. Op. **306.**
Messen. 1 bis **50.** Messen mit Aufschriften s. **Missa.**
Mesto amor. Ar. Or. **291.** 23.
Metastasio Pietro. Verf. des Textes zur Op. **318.**
Mi contento che. Ar. Op. **291.** 6.
Mille Cori con inno. Chor. Op. **306.** 13.
Mille cose in un. Ar. Op. **318.** 17.
Minaccioso a noi. Ar. Op. **304.** 9.
Mira che le tue. Ar. Or. **292.** 11.
Mirando la mia. Duo Op. **311.** 20.
Mira o peccatore. Ar. Or. **296.** 4.
Mirate fedeli. Ar. Or. **294.** 20.
Mirti e Rose. Ar. Op. **313.** 5.
Miserere mei. Grad. **148.**
Miserq non è. Quint. Op. **310.** 19.
Missa. — Absque gloria. 1. — Ariosa. 2. — Benjamin. 3. — Bonae spei. 4. — Brevis solennitatis. 5. — Brevium ultima. 6. — Canonica. 7. — Confidentiae. 8. — Constantiae. 9. — Corporis Christi. 10. — Credo in unum Deum. 11. — Dies mei sicut umbra. 12. — Divinae gratiae. 13. — Ferventis orationis. 14. — Fiduciae. 15. — Fuge perversum mundum. 16. — Humilitatis. 17. — In fletu solatium. 18. — Lingua mea calamus. 19. — Matutina. 20. — Ne intres in judicium. 21. — Non erit in mora. 22. — Post modicum. 23. — Preces tibi Domine. 24. — Precum. 25. — Primitiva. 26. — Pro gratiarum actione. 27. — Purificationis. 28. — Quadragesimalis. 29. — Quid transitoria. 30. — Reconvalescentiae. 31. — S. Antonii. 32. — S. Caroli. 33. — S. Joannis. 34. — S. Josefi. 35. — S. Michaelis. 36. — S. Philippi. 37. — S. Spiritus. 38. — S. Thomae. 39. — Temperantiae. 40. — Tempus volat. 41. — Una ex duodecim. 42. — Velociter currit. 43. — Vicissitudinis. 44. —
Misteri dolorosi. Hymn. **290.**
Mora l' infame. Ar. Or. **292.** 20.
Morro se ad almi. Ar. Op. **303.** 7.
Mortal specchiati. Chor Or. **297.** 21.
Mortal tu già. Madr. Or. **294.** 22.
Morte al traditor. Chor Op. **315.** 19.
Mottette. 163 bis **184.**
Mysteria gaudiosa. Hymn. **289.**

Nasca Elisa. Chor. Op. **318.** 21.
Nasce in un giorno. Ar. Op. **318.** 5.
Nato appena. Ar. Or. **298.** 5.
Ne l' alma d' ogni. Ar. Op. **312.** 8.
Nel foco delle stelle. Chor. Op. **314.** 9.
Nell' augusto suo. Ar. m. Chor Op. **310.** 34.
Ne lo sdegno. Ar. Op. **317.** 28.
Nel passar da un. Ar. Op. **312.** 24.
Nel pensier di non. Duo Op. **308.** 17.
Nel tuo braccio. Duo Or. **295.** 22.
Nel veder cader. Ar. Or. **292.** 19.
Nil canitur. Hymn. **280.** 3.
Nisi Dominus. Psalm Vesp. **66. 68.** — besonders comp. **106** bis **109.**
Nobis datus. Hymn. **279.** 4.
Nò che non teme. Ar. Or. **294.** 3.
Nò, colpa mia. Ar. Or. **293.** 12.
Noi dal ciel. Ar. Op. **314.** 3.
Nò, la grazia. Ar. Or. **293.** 10.
Non ancora ei. Ar. Or. **297.** 12.

Non confundentur. Grad. **137.**
Non dimando. Ar. Or. **295.** 23.
Non è il sol. Ar. Op. **308.** 5,
Non è sempre. Ar. Or. **291.** 9.
Non è solo. Ar. Op. **315.** 13.
Non han più. Ar. Or. **294.** 2.
Non merita rigor. Ar. Op. **318.** 3.
Non merta l' uomo. Ar. Or. **296.** 5.
Non merta un traditor. Duo. Op. **317.** 20.
Non mi doni. Duo. Op. **312.** 21.
Non mi resta. Ar. Op. **315.** 14.
Nò, non credete. Ar. Or. **294.** 4.
Nò, non timerò. Ar. Or. **295.** 11.
Non pensar. Ar. Op. **316.** 2.
Non sdegnar. Ar. Op. **306.** 10.
Non sien de pregi. Ar. Op. **318.** 14.
Non speme il mio. Ar. Or. **296.** 14.
Non t' amo. Ar. Or. **293.** 9.
Non t' arressir. Ar. Op. **318.** 18.
Non ti accenda. Duo. Op. **313.** 9.
Non ti lagnar. Ar. Op. **307.** 4.
Non tormentarti. Ar. Op. **309.** 8.
Non v' è cor. Ar. Op. **308.** 4.
Non v' è di quella. Ar. Op. **306.** 9.
Non v' è pace. Duo. Op. **308.** 14.
Nò sperando che. Ar. Or. **295.** 6.
Notte infausta. Ar. Or. **296.** 10.
Le Nozze di Aurora. Op. **314.**
Nulla pavento. Ar. Op. **313.** 16.
Nulla siam fuora. Chor. Or. **300.** 15.
Nume perfetto. Duo. Or. **294.** 17.
Nunquam ira. Hymn. **249.**
Nunc dimittis. Cant. Sim. Completor. **126** bis **129.**— besonders comp. **134.**
Nuncia di gaudio. Chor. Op. **314.** 2.

O acerbum spectaculum. Miss. dol. **290.**
O beata ventura. Chor. Op. **308.** 18.
O beate l'alme. Duo. Or. **298.** 19.
Occhi miei. Ar. Op. **310.** 27.
O come spesso. Ar. Op. **318.** 19.
O de miseri. Ar. Op. **303.** 2.
O di cena augusta. Chor. Or. **298.** 28.
Offendere per amare. Op. **302.**
Offertorien. **149** bis **162.**
Ogni vittima. Ar. Or. **298.** 4.
O grand alma. Chor. Or. **290.** 24.
O ignis coelestis. Mott. **170.**
O miracula. Hymn. myst. gaud. **289.**
Omnes laudent. Hymn. **250.**
Omnibus, qui invocant. Grad. **141.**
Omni die dic. Hymn. **251.**
Omnis terra adoret. Mott. **183.**
Ondeggia anche. Ar. Op. **303.** 3.
Opern. **301** bis **318.** Darunter: **Dramma per musica. — Poemetto drammatico. — Componimento per musica. — Componimento pastorale — eroico. — Componimento da camera. — per musica. — Festa teatrale.**
Oratorien. **291** bis **300.**
Orchè Marte. Ar. Op. **306.** 12.
Or che splende. Chor. Op. **317.** 2.
Or ch' il lume. Ar. Or. **294.** 18.
Orfeo ed Euridice. Op. **309.**
Oll Ossequi della Notte. Op. **305.**
Ouvertüren. **332** bis **335.** **352** bis **359.** — zu Proteo sul Reno. **332.** — zu Costantino. **333.**
Ove il destin. Chor. Op. **314.** 12.
O voi che amando. Chor. Op. **317.** 35.

Pace Porsenna. Chor. Op. **315.** 38.
Pace si brama. Chor. Op. **315.** 36.
Padre son. Ar. Op. **315.** 11.
Parce mihi Domine. Lett. da morte. **288.**
Par ch' io vegga. Ar. Op. **311.** 3.
Pari non ha di lui. Chor. Op. **315.** 22.
Pariati Pietro. Verf. der Texte zu den Oratorien. **291. 292. 296** bis **299.** — zu den Opern **308** bis **312. 314. 315. 317.**
Parmi già. Ar. Op. **315.** 23.
Parto ma il core. Ar. Op. **310.** 7.
Parto ma forse. Duo. Op. **315.** 18.

Parto si. Ar. Op. **317.** 19.
Partite a tre. **319** bis **328.** — für Clav. **405.**
Pasquini Claudio. Verf. d. Textes zum Orat. **300.**
Peccatore al suo. Chor. Or. **299.** 20.
Pensa che foste. Ar. Op. **315.** 10.
Per amar con più. Ar. Op. **315.** 30.
Per atterrar. Ar. Or. **295.** 18.
Per bear i nostri. Duo. Op. **310.** 32.
Per bear la vostra. Ar. Op. **310.** 28.
Per correr veloci. Ar. Op. **305.** 10.
Perchè del sole. Chor. Op. **309.** 7.
Perde il tempo. Ar. Op. **308.** 2.
Perdona al genitor. Ar. Op. **311.** 19.
Per far le pie. Ar. Or. **292.** 3.
Per formarla. Ar. Op. **314.** 19.
Per gl' orrori. Ar. Op. **307.** 16.
Per gran sangue. Ar. Op. **303.** 13.
Per la gente. Ar. Or. **297.** 3.
Per l' uomo. Ar. Or. **299.** 9.
Per mercede di mia. Ar. Op. **310.** 4.
Per placar. Duo. Or. **291.** 19.
Per provar. Ar. Or. **299.** 5.
Per regnar. Ar. Op. **309.** 9. — Op. **316.** 19.
Per seguir l' amato. Ar. Op. **309.** 5.
Per te mundus. Hymn. **252.**
Per un cor. Ar. Op. **310.** 3.
Pia mater, fons Mott. **176.**
Piango sospiro. Ar. Or. **295.** 14.
Pien di flagelli. Chor. Or. **300.** 8.
Più che freme. Ar. Op. **310.** 8.
Più che l' ira. Ar. Or. **291.** 22.
Più forte incontrerai. Ar. Or. **296.** 18.
Più non empia. Ar. Op. **317.** 33.
Plaudite Deo nostro. Mott. **167.**
Plaudite sonat tuba. Off. **165.**
Poemetto drammatico. S. **Opern.**
Poichè il veggo. Ar. Op. **317.** 32.
Poichè si fa. Ar. Op. **311.** 14.
Polluerunt templum. Hymn. **253.**
Ponis nubem. Mott. **169.**
Porta da questo. Ar. Or. **295.** 7.
Porteranno a te. Ar. m. Chor Op. **317.** 36.
Preparate de l' alma. Ar. Op. **311.** 8.
Preso è Cristo. Chor. Or. **297.** 2.
Pria col lampo. Ar. Or. **292.** 4.
Prima che mai. Ar. Op. **315.** 24.
Primo impegno. Ar. Or. **291.** 9.
Psiche. Op. **313.**
Pulcheria. Op. **303.**
Puoi peccar. Ar. Or. **293.** 8.
Puro il suo cor. Ar. Or. **298.** 9.
Pur sei giunta. Ar. Op. **313.** 15.
Pur troppo è ver. Ar. Op. **306.** 8.

Quae te vicit. Hymn. **279.** 2.
Qual alma si vide. Ar. Op. **305.** 19.
Qual amante è. Ar. Op. **310.** 21.
Qual astro. Chor Op. **318.** 9.
Qual giglio. Ar. m. Chor. Op. **304.** 16.
Qual il sol. Ar. Op. **307.** 12.
Qual se appare. Ar. Op. **305.** 11.
Qual si nutrisca. Ar. Op. **308.** 11.
Quamvis muta. Hymn. **254.**
Quande cerca. Ar. Op. **316.** 6.
Quando è giudice. Ar. Op. **310.** 22.
Quando in campo. Ar. Op. **303.** 15.
Quando la serpe. Duo. Op. **318.** 20.
Quando più. Ar. Op. **316.** 5.
Quando più non. Ar. Op. **310.** 26.
Quando si ama. Ar. Op. **314.** 11.
Quanto più acerbo. Chor. Op. **317.** 4.
Quanto più affretta. Ar. Op. **312.** 23.
Quanto tarda è. Duo Op. **316.** 17.
Quasi agnelli. Ar. Or. **300.** 5.
Quell' amor. Ar. Or. **299.** 6.
Quella serpe. Ar. Or. **292.** 2. — Op. **309.** 17.
Quel nocchier. Ar. Op. **312.** 3.
Questa è la fida. Ar. Op. **317.** 16.
Questa fronda. Ar. Op. **308.** 22.
Questa si è. Chor. Or. **291.** 25.
Questi è Teti. Ar. Op. **317.** 11.
Questo Dio d a te. Ar. Or. **300.** 11.
Questo e' l giorno. Chor Or. **291.** 20. — Ar. Op. **309.** 24.

Questo ferro a te. Ar. Op. **315.** 26.
Qui biberit aquam. Hymn. **255.**
Quicunque Christum. Hymn. **280.** 1. 2.
Qui di Cintia. Chor Op. **312.** 21.
Qui dove sparger. Ar. Or. **296.** 15.
Qui habitat. Psalm. Compl. **126** bis **129.** — besonders comp. **131.**
Qui Paraclytus. Hymn. **279.** 3.

Reges Tharsis. Mott. **168.**
Regina Coeli. Hymn. **256.**
Rendi a me. Duo Op. **309.** 13.
Reo fù Adamo. Ar. Or. **293.** 16.
Requiem. 51 bis **57.**
Requiem aeternam, erstes Stück des Requiem.
Requiem aeternam. Grad. pro defunct. **146. 147.**
Revelabitur gloria. Commun. **284.**
Richiamato. Ar. Op. **312.** 4.
Rinforzate. Ar. Or. **295.** 20.
Roma non paventar. Chor. Op. **315.** 3.
Rondinella. Ar. Op. **309.** 11.
Ruscelletto. Ar. Op. **316.** 13.

Sacris solemniis. Offert. **160.**
Saepe expugnaverunt. Psalm Vesp. **68** bis **135.**
Sagro di Cintia. Chor. Op. **311.** 2.
Sai perchè. Ar. Or. **293.** 14.
Salda ha l' alma. Ar. Op. **315.** 20.
Salva Regina. Hymn. **257** bis **266.**
S'ami chi t' ama. Ar. Op. **313.** 8.
Sanctus, viertes Stück der Messe.
Sappia il mondo. Ar. Op. **308.** 7.
Saprei morir. Ar. Op. **315.** 25.
Sarete fortunati. Ar. Op. **309.** 3.
S' ascolto del tuo. Ar. Op. **307.** 10.
Scellerato che. Ar. Or. **298.** 18.
Sdegni umani. Ar. Or. **291.** 5.
Se al ritorno. Ar. Op. **309.** 21.
Se al tuo sangue. Ar. Or. **299.** 14.
Se ancor mi arma. Duo Op. **310.** 32.
Se a qel platano. Ar. Or. **292.** 8.
Se a te tu sei. Ar. Or. **292.** 21.
Sechiedi al peno. Ar. Op. **314.** 26.
Se cortese a noi. Chor Op. **311.** 12.
Se crudi al mio. Ar. Or. **297.** 9.
Se da me tu. Ar. Op. **310.** 15.
Se d' amore amante. Ar. Op. **312.** 20.
Se d' Assuero. Ar. Or. **299.** 8.
Se del Sole. Ar. Or. **291.** 3.
Se di poter. Ar. Op. **311.** 16.
Se dolente un di. Ar. Or. **293.** 4.
Se fino ad ore. Ar. Op. **317.** 15.
S' egli è pur. Chor. Or. **299.** 3.
Se glorie cercate. Chor. Op. **310.** 24.
Segnate un si bel. Duo. Op. **309.** 22.
Segui l' orme. Ar. Or. **293.** 13.
Se il destin. Ar. Op. **312.** 18.
Se i miei cari. Ar. Or. **298.** 20.
Sei nocchier che. Ar. Op. **315.** 37.
Se in questo bel. Ar. Op. **307.** 6.
Se la figlia. Ar. Op. **317.** 8.
Se la man non. Duo Op. **304.** 14.
Se mi vicoi tu. Ar. Or. **298.** 16.
Sento nel core. Ar. Op. **307.** 8.
Senza un poco. Ar. Op. **303.** 18.
Se per farmi. Ar. Or. **296.** 20.
Septett für Instrumente. 337.
Se pur mio. Ar. Or. **300.** 14.
Serba il tuo cor. Ar. Op. **308.** 10.
Se regna in su. Ar. Op. **315.** 7.
Serenata a otto. 352.
Se risponder tu. Duo Or. **297.** 17.
Se ti opponi. Ar. Op. **314.** 27.
Se vedrai del sole. Ar. Op. **310.** 29.
Sia felice in me. Ar. Op. **315.** 35.
Sia mio Dio. Duo Or. **294.** 9.
Si bell' alma. Terz. Op. **309.** 18.
Si ch' egli è Amor. Ar. Op. **313.** 14.
Sicut servus desiderat. Mott. **184.**
Si duol Gesù. Ar. Or, **298.** 7.
Si mio ben. Duo Op. **311.** 11.
Sinche avrò. Ar. Op. **312.** 5.
Sinfonie a tre **330. 331.** — a quattro **332. 336.**
Si pugnate. Ar. Op. **310.** 23.
Si rassegna. Ar. Or. **296.** 11.
Si saggia è. Ar. Op. **305.** 16.

Si si cor mio. Quart Op. 307. 13.
Si speriam. Duo Op. 314. 17.
Si tempra la mia. Ar. Or. 299. 19.
Si trionfi Amor. Quart Op. 314. 13.
Si vedrà quel nome. Ar. m. Chor. Op. 311. 21.
Si vedrassi Giove. Ar. Or. 292. 18.
Si vendetta. Ar. Op. 304. 7.
So che d' aquila. Ar. Op. 303. 4.
So che piace. Ar. Or. 293. 21.
So che tanto. Ar. Op. 308. 3.
So che un ingrato. Ar. Op. 310. 9.
Sol dai cenni. Ar. Op. 314. 16.
Sol dal cor. Ar. Op. 307. 3.
Sol nelle luci. Ar. Op. 310. 5.
Solo a Dio. Ar. Or. 292. 7.
Solo d' Amalia. Chor. Op. 303. 17.
Sol per gloria. Chor. Op. 309. 20.
Sommo bene. Ar. Or. 295. 4.
Sommo Iddio. Ar. Or. 291. 24.
Sonate a tre, quattro, sette 338 bis 351. 360 bis 397.
Son dell' uomo. Ar. Or. 299. 17.
Son destinata. Duo Op. 306. 7.
Son le tue luci. Ar. Op. 306. 4.
Sonno amato. Ar. Or. 295. 19.
Sono ingrato è ver. Ar. Op. 310. 20
Son perdute. Ar. Op. 316. 7.
Son per te. Ar. Op. 314. 6.
Son qual cerva. Ar. Op. 317. 5.
Son quest aque. Ar. Or. 298. 7.
Sorga l' Alba. Chor. Op. 315. 31.
Sotto il verde. Ar. Op. 317. 34.
Sovra il crin. Chor. Op. 307. 5.
Sovra il Sasso. Ar. Op. 312. 16.
Spargi in me. Ar. Or. 293. 3.
Specchiati pur. Ar. Or. 294. 14.
Spera e taci. Ar. Op. 317. 6.
Spera Innocenza. Chor. Or. 294. 10.
Spera o Roma. Chor. Op. 315. 4.
Sperar non può. Ar. Or. 294. 5.
Spira intorno. Ar. Op. 317. 13.
Spiri gioja. Chor. Op. 307. 17.
Sposo amato. Ar. Op. 309. 4.
Stabat mater. Hymn. 267. 268.
Stampiglia Silvio. Verf. des Textes zur Oper 306.
Stringe il nume. Ar. Or. 293. 6.
Stringi il crin. Ar. Or. 292. 14.
Sub tuum praesidium. Hymn. Litan. 115 bis 118. — 120 bis 123.
Sù, guerrieri. Duo Or. 295. 12.
Sulle torri. Ar. Or. 300. 7.
Su' l mortal che. Ar. Op. 305. 7.
Su'l tuo capo. Ar. Or. 298. 16.
Suoi spazi immensi. Ar. Op. 305. 6.
Su si tolga. Ar. Or. 295. 21.
Su su pensieri. Ar. Op. 305. 5.
Su su voi trombe. Chor. Op. 314. 20.

Taci infido. Duo Op. 303. 11.
Taci pur. Ar. Or. 297. 7.
Taedet animam. Lett. da morto 285.
Tal credo in cielo. Ar. Op. 318. 15.
Tal quall' aquila. Ar. Or. 292. 6.
Tal tu sei. Ar. m. Chor. Op. 315. 41.
Tanto Cristo ama. Chor. Or. 299. 11.
Tanto Cristo dee. Ar. Or. 297. 13
Tanto fece. Ar. Or. 296. 13.
Tantum ergo. Hymn. 269.
Te Deum laudamus. Hymn. 270 bis 272.
Te lucis ante. Psalm. Compl. 126 bis 129. — besonders comp. 133.
Te mane. Hymn. 279. 5.
Tender lacci. Ar. Op. 314. 14.
Terger puote. Ar. Or. 291. 8.
Il Testamento di Nostro Signore. Or. 299.
Tinto l' acciar. Duo Op. 306. 11.
Toglieste à me. Ar. Op. 314. 7.
Tolga al Lazzaro. Ar. Or. 299. 12.
Tollite portas. Offert. 152.
Tradisce il suo. Op. Chor. 317. 26.
Tremò la terra. Chor. Or. 300. 2.
Trè virtù vanti. Chor. Or. 297. 11.
Il Trionfo della fede. Or. 294.
Trombe liete. Ar. Or. 295. 2.
Troppo è vano. Ar. Or. 295. 10.
Tu ben vedo. Ar. Or. 293. 11.

Tu chiedermi pietà. Ar. Or. 292. 15.
Tu degli Ebrei. Ar. Or. 298. 17.
Tu ei nieghi, Ar. Or. 291. 4.
Tu fosti egual. Ar. Op. 314. 15.
Tu gran nome. Chor. Op. 316. 21.
Tu lumen. Hymn. 273. 1 — 3.
Tu morrai felion. Terz. Or. 291. 12.
Tu pur siegui. Ar. Or. 296. 22.
Tu sei l'alma. Duo Op. 314. 30.
Tu senti con mia. Ar. Or. 291. 7.
Tutta fede è. Ar. Or. 297. 10.
Tutt' il cielo. Ar. Or. 294. 7.
Tutto cangia. Ar. Op. 318. 6.
Tutto il bei. Ar. Op. 316. 20.
Tu vedrai che. Ar. Or. 296. 21. — Op. 318. 8.
Tu vedrai fatta. Ar. Or. 295. 8.
Tu vedrai frà. Ar. Op. 318. 2.

Ubi es electe. Myst. gaud. 289.
Un candido sono. Ar. Op. 316. 15.
Un destin per me. Ar. Or. 293. 19.
Un di più felice. Chor. Op. 312. 26.
Un marito ebbi. Ar. Op. 313. 11.
Un vapor. Ar. Op. 312. 13.
Ut sim castus. Hymn. 274.

Vado a morte. Ar. Or. 298. 15.
Vaghi ai pari. Ar. Op. 315. 16.
Va Macabea felice. Chor. Or. 292. 13.
Van desir di gloria. Ar. Op. 305. 15.
Vanne alla Diva. Ar. Op. 314. 21.
Vanta che del suo. Ar. Op. 312. 6.
Va prigioniero. Ar. Op. 308. 13.
Va sempre la vittoria. Madr. Or. 295. 13.
Va va Gesù. Duo Or. 296. 19.
Veder l'eterno. Ar. Or. 299. 15.
Vedi che il redentor. Ar. Or. 293. 18.
Vedrò senza furor. Ar. Op. 313. 10.
Vendicate col ferro. Ar. Or. 295. 15.
Venga l'uom. Ar. Or. 297. 19.
Veni creator spiritus. Hymn. 275.
Venite Angioli. Duo Or. 299. 16.
Venite benedicite. Hymn. 283.
Veritas mea. Offert. 157. 158.
Vespern 58 bis 68. — Psalmen daraus 70 bis 114.
Vesperae de Confessore. 58 bis 64. — de B. Maria. 65. 66. — del Sabbato. 67. — con l'inno. 68. — de Domenica. 69.
Vesta adora. Ar. Op. 315. 5.
Vestita da pietà. Ar. Op. 304. 3.
Victimae paschalis. Hymn. 275.
Viene a noi. Chor. Op. 317. 10.
Viene Imeneo. Chor. Op. 312. 9.
Vieni e spera. Chor. Op. 309. 2.
Vieni o forte. Chor. Op. 307. 14.
Virgo gaude. Hymn. 277.
Vitae forma. Hymn. 278.
Viva di Cintia. Ar. Op. 311. 4.
Viva Elisa. Chor. Op. 312. 2.
Vivi e gode. Ar. Or. 194. 12.
Vivi eterno. Chor. Op. 315. 17.
Voi begl' occhi. Ar. Op. 311. 5.
Voi che per via. Ar. Or. 290. 3.
Voi da profondi. Ar. Op. 310. 11.
Voi pupille. Ar. Op. 312. 7.
Voia già di lido. Ar. Op. 304. 2.

Zeno Apostolo, Verf. des Textes zur Oper 313.

Nachträge.

Durch die Aufstellung des Archivs in dem neuen grossen Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde besonders die Abtheilung „des Rudolfinum" zugänglicher gemacht, aus welchem mehrere Abschriften Fuxischer Compositionen, während des fortgeschrittenen Druckes dieses Werkes bekannt wurden, die hier nachgetragen werden.

Die Nummern beziehen sich auf die Beilage X.

---

5. (**Missa Brevis solennitatis**). Abschrift. Partitur: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 12024 (Rudolfinum).

7. (**Missa Canonica**). Abschrift. Partitur und Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 7425 (Rudolfinum).

9. (**Missa Constantiae**). Abschrift. Partitur und Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 7454 (Rudolfinum).

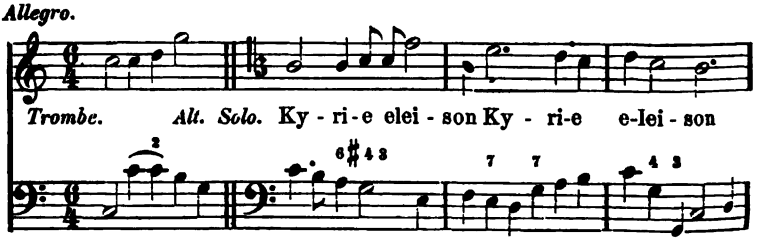
20. (**Missa Quadragesimalis**). Abschrift. Partitur und Stimmen: Im Wien. Mus Ver. Arch. 1625.

24. (**Missa S. Joannis**). Abschrift. Partitur: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 12027 (Rudolfinum).

24 a. Missa S. Joannis Nepomucensis. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Posaunen, cono. Orgel.

1. Kyrie.

Allegro.



2. Gloria C. *3. Credo* C. *4. Sanctus* $^{3}_{2}$. *5. Benedictus* $^{3}_{4}$. *6. Agnus Dei* C. *Dona* $^{3}_{4}$.

Autograph. Im Wien. Mus. Ver. Arch. 12023. — Aufschrift: „Missa S. Joannis Nepomucensis a 4 voc. Concert. e 2 Trombe ex voto concinata ab Authore Joanne Josepho Fux" 43 Blätter, gr. Querformat.

Abschriften. Unbekannt.

Anmerkung. Mehrere in der Partitur nur angedeutete Instrumente ausser der Posaunen haben kleine Zwischenspiele. Die Messe ist mit Soli reichlich bedacht und lebhaft glänzend gehalten.

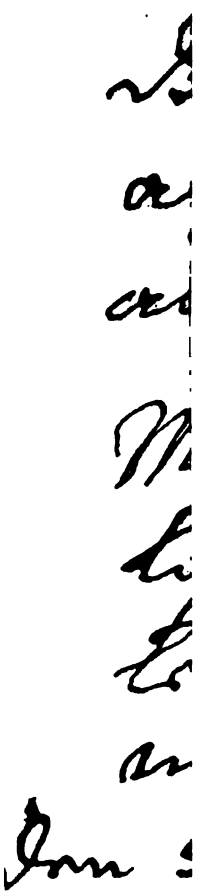
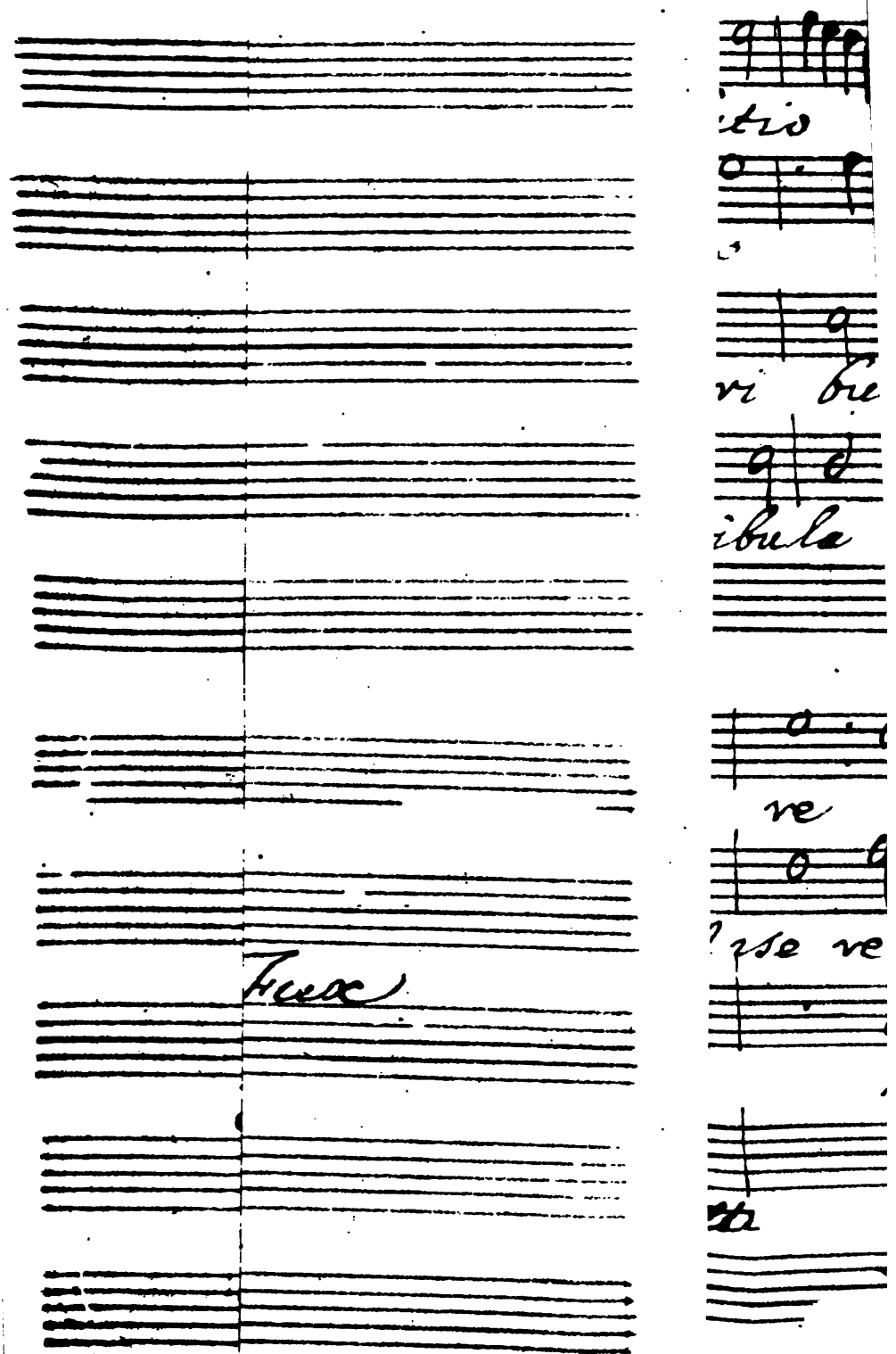
197. (**Alma Redemptoris**). Abschrift. Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 17431.

201. (**Asperges n. 4**). Abschriften. Partitur und Stimmen: Im Wien. Mus. Ver. Arch. 12025 (Rudolfinum).

209 a. Theod. v. Karajan besitzt folgendes Textbuch mit dem Titel: „Die heilige Dimpna, Infantin von Irland. Oratorio in der röm. kais. Maj. Josef I. Hofkapelle gesungen. Im Jahre 1702. Mit der Musik des Herrn Johann Antoni (sic) Fux, der röm. kais. Maj. Cammer-Musici und Compositore. 4°. Gedruckt zu Wien, bei Susanna Christina Cosmerovin, röm. kais. Maj. Hofbuchdruckerin. — Unterredende: Der König in Irland. — Die heil. Dimpna seine Tochter. — Der heil. Gerberno, ein Eremit. — Ein Vertrauter von dem König. — Ein königlicher Rath. — Ein Kammerfräule von der heil. Dimpna. — Chor der Engel. — Chor der Kriegsknechte.“ [1] — Der heidnische König hat seine Frau durch den Tod verloren und lässt durch seine Leute eine Frau suchen, die der Verstorbenen ganz gleich sei. Sie kommen zurück und berichten, keine gefunden zu haben, in seiner Tochter Dimpna sei aber die der Verstorbenen gleiche Frau in seiner Nähe und rathen ihm, diese zu ehelichen. Die heil. Dimpna (eine Christin) verabscheut diesen scheusslichen Antrag entflieht mit Beihilfe des heil. Gerberno, beide werden aber von dem sie verfolgenden Könige erreicht und da die Tochter ihm nicht zu Willen ist, tödtet er beide. — Ungeachtet in dem erwähnten Textbuche der Vorname des Componisten Johann Anton (statt richtiger: Johann Josef) Fux angegeben ist, so stimmt doch seine Anstellung als Hof-Musiker und Compositor im Jahre 1702 mit keinem anderen zu solcher Zeit am Hofe zu Wien angestellten. Ausser dem Textbuche hat sich aber nichts weiter über dieses Oratorium erhalten.

---

[1] Allacci, Dramm, col. 253 f. hat: S. Dimna, figlia del Re d'Irlanda Or. per musica (1687) di Giov. Andr. Lorenzani — und S. Dimna, Principessa d'Irlanda. Traged. Sacra rappres. in Roma 1667 di Gius. Berneri. Vielleicht liegt eines oder das andere dem obigen deutschen Texte zu Grunde.



Facsimile: Sc